WESEN UND FORMEN DES DRAMAS

ALLGEMEINE DRAMATURGIE

VON

ROBERT PETSCH

MAX NIEMEYER VERLAG / HALLE (SAALE) 1945

Digitized by Google

Alle Rechte
auch das der Übersetzung in fremde Sprachen vorbehalten
Copyright by Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1945
Printed in Germany

783493

Germanic Lang.

Gebauer-Schwetschke Buchdruckerei AG., Halle (Saale)

Digitized by Google

Meinem lieben Kollegen

CONRAD BORCHLING

nach fünfundzwanzig Jahren gemeinsamer Arbeit
an der Hansischen Universität.

R. P.

Digitized by Google

Digitized by Google

VORREDE

Die Anfänge dieser Arbeit liegen weit zurück. In meiner Würzburger Zeit, besonders zwischen 1902 und 1904 begann ich eine größere Arbeit über die Geschichte der dramatischen Charakteristik und eine weitere Studie über Chor und Volk im Drama [1]), die ich im Laufe der folgenden Jahrzehnte dauernd verbesserte und erweiterte, bis mir im Juli 1943 das gesamte handschriftliche und gedruckte Material verbrannte. Inzwischen hatte meine Beschäftigung mit dem Drama längst eine bessere Begründung, Ausweitung und Vertiefung erfahren, seitdem ich mich (im Sommer 1927) bewußt der allgemeinen, prinzipiellen Literaturwissenschaft zugewendet hatte, die ich später, weil ich mich als Nachfolger auf den Bahnen unserer Klassiker (seit Lessing und Herder) fühlte, „Deutsche Literaturwissenschaft" benannte [2]). Ich hatte das Mißliche einer historischen Arbeitsweise empfinden lernen, die mit Begriffen wie „dramatisch", „Handlung", „Charaktere" usw. hantierte, ohne sich das Wesen und die innere Problematik dieser Gegenstände wirklich klar gemacht zu haben.

Im Zuge meiner neuen Arbeiten habe ich dann vor zehn Jahren zum ersten Male eine ausführliche Darstellung von ‚Wesen und Formen des Dramas', begonnen, die nicht nur die hier (im 1. Bande des neuen Werkes) behandelte allgemeine, sondern auch die spezielle Dramaturgie (der Typen und Arten) umfaßte. Da der Herausgeber der ‚Buchreihe' seine Zustimmung gab, ebenso wie der Verleger bereit war, die Arbeit zu übernehmen, begann ich dann eine gründliche Umarbeitung, die auch nicht die letzte blieb. Allmählich wuchs mir das Material unter den Händen derartig an,

[1]) Als vorläufiger Ersatz dienen die Aufsätze: 1. Chor und Volk im antiken und modernen Drama, neu gedruckt in meiner Sammlung, „Gehalt und Form" (1925, S. 56 ff.); 2. Der Aufbau der dramatischen Persönlichkeit, Deutsche Vierteljahrsschrift, Bd. 13, S. 228 ff.; 3. Die dramatischen Figuren bei Shakespeare, Goethe, Kleist u. a. Dramatikern, Archiv für neuere Sprachen, Bd. 173, S. 12 ff. Reiche bibliographische Ergänzungen zu der vorliegenden Arbeit bringt mein Forschungs-Bericht ‚Drama und Theater' in der Deutschen Vierteljahrsschrift: I. ‚Die Lehre vom Drama und seinen Formen'; II. ‚Geschichte des deutschen Dramas' in Bd. 15, S. 563 ff.; III. ‚Stoffgeschichte' in Bd. 15, Referatenheft, S. 69 ff.; IV. ‚Theaterwissenschaft und Theatergeschichte' in Bd. 16, Referatenheft, S. 108 ff. Die Hauptergebnisse meiner verbrannten Arbeiten bringt das Referatenheft der Deutschen Vierteljahrsschrift, Bd. 21 (1943), S. 30 ff.

[2]) So der Titel einer Sammlung meiner methodischen Aufsätze (1940).

Digitized by Google

daß ich beschloß, zunächst nur den 1. Band fertig zu stellen. Einer glücklichen Eingebung folgend, sandte ich im Juli 1943, etwa eine Woche vor der großen Hamburger Katastrophe, die Handschrift dieses Bandes (im Einvernehmen mit dem Herausgeber) an den Verlag in Halle a. S. Die Drucklegung, besonders der Umbruch der Fahnen ließ in den kriegerischen Zeitläuften noch längere Zeit auf sich warten. Ferner stellte sich heraus, daß ich eine ganze Anzahl von Anmerkungen und Verweisen im Drange der Zeit nur andeutend bearbeitet hatte und sie nun, nach Vernichtung sowohl meiner wissenschaftlich-dramaturgischen wie fast meiner gesamten Textbibliothek, nicht mehr ergänzen konnte. Fehlt mir doch sogar ein vollständiges Verzeichnis meiner eigenen, zahlreichen Schriften über das Drama. Aus diesem Grunde entbehrt in dem vorliegenden Druck manches besonders in den Fußnoten, aber auch mancher Textabschnitt der letzten Feile, wie man sie vor dem „Imprimatur" anzulegen pflegt. Ich muß daher mit der Nachsicht der Leser und Benutzer des Buches rechnen, unter denen ich mir nicht nur Fachgenossen und Studenten, sondern dramatisch interessierte Laien und vor allem Leute „vom Bau", also Bühnenleiter, Dramaturgen und Schauspieler denke. Alle diese Leser muß ich auch um Nachsicht bitten wegen kleiner Versehen und Unausgeglichenheiten, die mit meiner zunehmenden Sehschwäche zusammenhängen.

Die Arbeit am 2. Bande wurde inzwischen fortgesetzt und mancher Abschnitt mindestens skizziert, aber durch den Verlust des eigenen Besitzes, den Untergang der Hamburgischen Staatsbibliothek und die „Sicherstellung" der Seminarbücher, nicht zuletzt auch durch eigne, andauernde Kränklichkeit stark behindert. Aufgegeben habe ich den Plan nicht und denke immer weiter zu arbeiten an den drei Hauptabschnitten: der Typologie und der Artenlehre des Dramas (mit Einschluß der Oper), sowie der Zwei-Einheit Drama und Theater. Wie weit ich unter den angedeuteten Verhältnissen auf diesem Wege noch kommen darf, steht in höheren Händen.

Im Augenblick habe ich vielen zu danken, die mir auf dem Wege geholfen haben: eine ganze Reihe von Freunden und Kollegen, besonders auch frühere Schüler (wie vor allem Herr Dr. F. Schlag) haben mich immer wieder mit Material, besonders mit Dramentexten versorgt. Auch meine treue Helferin, die Bibliothekarin unseres Literaturwissenschaftlichen Seminars, Fräulein Ottilie Kluge, hat sich dauernd in dieser Richtung um meine Arbeit bemüht. Bei der Durchsicht der fertigen Arbeit haben mich die Herausgeber der Sammlung, besonders mein verehrter Freund und Kollege, Herr Professor Dr. P. Kluckhohn, ständig mit Rat und Tat, vor allem mit einer ganzen Reihe wertvoller positiver Vorschläge unterstützt.

Digitized by Google

Neben ihm und meinem Mitarbeiter, Herrn Oberstudienrat Mrugowski, hat mir meine Frau und ein in dramaturgischen Dingen erfahrener Schüler, Herr Dr. Georg Reineke, bei der Korrekturarbeit wacker geholfen. Endlich hat der Verleger, Herr H. Niemeyer, mit seiner bekannten Geduld und Energie die Drucklegung ermöglicht. Seine Mitarbeiterin Fräulein Dr. von Hollander hat manche tatsächliche Einzelheit und manchen Ratschlag beigesteuert. Ihnen allen sage ich am Schlusse meiner Arbeit den herzlichsten Dank.

Digitized by Google

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	I
Kap. I. Zur Einführung	1
§ 1. Vorläufige Bestimmung des Dramatischen	1
a) Die dramatischen Werte	1
b) Umschreibung des Begriffes „Drama" und seiner Unterbegriffe	3
c) Der dramatisch-mimische Mensch und sein Schicksal	6
§ 2. Die Wurzeln des Dramas	9
a) Das mimisch-szenische Spiel	9
b) Das Chorische	12
c) Der Dialog	13
d) Die erzählbare Handlung	17
§ 3. Die Urform des Dramas: Das dramatische Spiel	20
a) Die Welt des dramatischen Spieles	20
b) Hans Sachs und sein Fastnachtsspiel	22
c) Heitere und ernste Spiele neuerer Zeit	24
d) Das Theaterstück	25
Anhang: Das No	27
Kap. II. Das Wesen des Dramatischen und die innere Form des Dramas	28
Vorbemerkung	28
§ 1. Das Dramatische und Theatralische	29
§ 2. Der dramatische Mensch	31
§ 3. Die dramatische Haltung und Einstellung zur Welt	37
Anhang. Zeugnisse für die dramatische Haltung	39
§ 4. Zum Wesen der dramatischen Wirkung	41
§ 5. Das dramatische Kunstwerk	42
a) Das Drama als Organismus	42
b) Dramatische Dichtung und Bühnendarstellung	44
c) Vorläufiges über das Ineinandergreifen von Vorgang und Handlung	45
d) Zusammenfassende Beschreibung des dramatischen Geschehens	47
§ 6. Die Bedeutung und die Aufgaben des Dramas	52
a) Stimmen über die menschliche Bedeutung des Dramas	52
b) Die nationale Aufgabe des Dramas	54
c) Das deutsche Drama	57
d) Der Dichter und sein Werk	61

Digitized by Google

Seite

Kap. III. Der dramatische Vorgang 63
§ 1. Das Wesen des Vorganges und sein Verhältnis zur Handlung 63
§ 2. Die dramatische Situation und der Konflikt (Der „Kontrast") 66
§ 3. Entfaltung und Gliederung des Dramas (die „Zusammenhänge") .. 74
Anhang: Das Musikdrama 92
§ 4. Die Schritte des dramatischen Vorganges 93
§ 5. Die Kraftpunkte des Vorganges 96
§ 6. Die Ausbreitung und der stimmungsmäßige Verlauf des Vorganges 104
§ 7. Die Teilhabe der Figuren am Vorgang 109
Übergang 112

Kap. IV. Die dramatische Handlung. 1. Teil 113
§ 1. Einleitendes 113
a) Begriff der Fabel 113
b) Das Wesen der dramatischen Handlung 115
c) Zur Technik des Dramas 123
§ 2. Der motivische Aufbau der Handlung, 1. Stück: Die Inhaltsmotive 125
Vorbemerkung 125
a) Wesen und Arten der dramatischen Motive 126
b) Motive und Züge 127
c) Die Haupt- (oder Kern-)Motive 131
d) Die Nebenmotive 131
e) Die Situation und die irrationalen Motive 135
Anhang 138
§ 3. Der motivische Aufbau der Handlung, 2. Stück: Die Richtungsmotive 140
a) Goethe über die Motive der epischen und dramatischen Dichtung 140
b) Ordnungsmotive des Nebeneinander 145
c) Wandlungsmotive 147
d) Stimmungsmotive 149
e) Motiv der Lüge und des Irrtums 151
§ 4. Das motivische Gewebe der Handlung 154

Kap. V. Die dramatische Handlung. 2. Teil 158
§ 1. Die Einheit und Gliederung der Handlung. Allgemeines über die Haupthandlung 158
§ 2. Der Konflikt im Rahmen der Handlung 167
§ 3. Die Gliederung der Handlung im einzelnen 171
a) Die Gliederung nach der Tiefe: Haupt- und Nebenhandlung .. 171
b) Gegenhandlung und Intrige 176
§ 4. Das Fädengeflecht 180
a) Die Bedeutung der „Fäden" 180
b) Fädengeflecht und Handlung 183
§ 5. Die senkrechte Gliederung der Handlung 184
a) Szene und Szenengruppe 184
b) Die Hauptszene 186
c) Der Akt 188

Digitized by Google

Seite

d) Das aktlose Drama ... 190
Anhang. Nebenformen des aktlosen Dramas ... 195
e) Das mehraktige Drama ... 197
Anhang 1. Die Trilogie usw. ... 201
Anhang 2. Gustav Freytags ‚Technik' ... 202
f) Übergang: Der gesteigerte Rhythmus ... 203

§ 6. Die Typen der dramatischen Handlung ... 204
a) Einleitendes ... 204
b) P. Fechters Typenlehre ... 206
c) Die Typenlehre F. Sarans und seiner Schule ... 211
d) Die Bewegungstypen ... 215

Kap. VI. Zeit und Raum im Drama ... 219

§ 1. Der „Zeit-Raum" ... 219

§ 2. Die Zeitgestaltung ... 222
a) Die Zeiterstreckung ... 222
b) Die Zeitdauer ... 224
c) Die Zeitdichte ... 227

§ 3. Der Raum ... 229
a) Der Spielraum ... 229
b) Die Ausdehnung des Raumes ... 230
c) Die Dichtigkeit des Raumes ... 232
d) Die Tiefe (Erfülltheit) des Raumes ... 233

§ 4. Die „drei Einheiten" ... 235

Kap. VII. Die dramatischen Figuren ... 239

§ 1. Figuren und Charaktere ... 239
§ 2. Von den dramatischen Figuren im allgemeinen ... 246
§ 3. Die dramatische Hauptfigur („Der Held") ... 251
a) Das Wesen der Hauptfigur ... 251
b) Der Aufbau der Hauptfigur (die „Schichtung") ... 256
c) Die Darbietung der dramatischen Figur ... 266
d) Die Schuldfrage ... 271
e) Rückblick ... 273

§ 4. Die Heldengruppe ... 274

§ 5. Die Nebenfiguren ... 280
a) Ihr Wesen und ihre Grenzen ... 280
b) Das Gegenspiel ... 284

§ 6. Die Gruppierung der Figuren ... 288

§ 7. Chor und Masse im Drama ... 294
a) Der Chor ... 294
b) Sproßformen des Chores ... 302
c) Massen- und Volksszenen ... 305

§ 8. Zur Technik der Figurenzeichnung ... 309
a) Direkte und indirekte Charakteristik ... 309
b) Die Leidenschaften und Affekte ... 311
c) Der Ausdruck des Affekts ... 313

Digitized by Google

Seite

Anhänge: 1. Das heitere Drama 320
2. Das musikalische Drama 320

§ 9. Die Umwelt der Figuren 321

Kap. VIII. Die Darbietung des dramatischen Inhaltes durch die Rede, 1. Teil 327

§ 1. Formrede und Redeformen im Drama 327

§ 2. Das Gespräch als Grundform der dramatischen Rede 330
a) Allgemeines 330
b) Der „Dialog" (Das Wesen des dramatischen Gesprächs) 334
c) Die Unterredungsformen des Gesprächs (Erörterung und Auseinandersetzung) 337
d) Die erregte Aussprache 339
e) Die szenischen Formen des Gesprächs 342

§ 3. Die Nebenformen der dramatischen Rede 353
a) Der Bericht 353
Nachtrag: Der Brief 356
b) Ausruf und Anrede 356
c) Der Monolog 361
(1) Das Wesen des Monologes und des „Beiseite" 361
(2) Die Funktionen und Arten des Monologes 365
α) Der Rahmenmonolog 365
β) Der Brückenmonolog 369
γ) Der Kernmonolog 370
δ) Die Monologkette 374

Kap. IX. Die Darbietung des dramatischen Inhaltes durch die Rede, 2. Teil 379

Vorbemerkung 379

§ 1. Das Wesen der dramatischen Sprachgestaltung 379

§ 2. Der innere Aufbau der dramatischen Rede 387

§ 3. Die dramatischen Ausdrucksformen im einzelnen 395

Vorbemerkung 395
a) Stilistische Formen 395
b) Grammatisches und Lexikalisches 404
c) Die charakterisierende Sprache 407
(1) Typisch-rhetorische und idiomatisch-mimische Sprache 407
(2) Sachliche und persönliche Sprache 410
d) Das Mimische 412
(1) Der Dialekt 412
(2) Weitere mimische Sprechweisen 415
e) Die bildliche Rede im Drama 421
f) Chorische Elemente der dramatischen Sprache (Das Lyrische und das Sentenziöse) 426

Kap. X. Die Klangformen 431
Vorbemerkung 431

§ 1. Die Lautung (und das Melos) 432

Digitized by Google

Seite

§ 2. Der Rhythmus 436
§ 3. Die Registrierung 442

Kap. XI. Der dramatische Vers 450
Vorbemerkung 450
§ 1. Die dramatische Versgestaltung im allgemeinen 451
§ 2. Der iambische Sechsakter (der griechische Vers) 455
§ 3. Der Alexandriner (der französische Vers) 458
§ 4. Der Blankvers (der germanische Dramenvers) 459
§ 5. Der trochäische Viertakter (der spanische Vers) 462
§ 6. Der Faustvers 463

Digitized by Google

Digitized by Google

KAP. I. ZUR EINFÜHRUNG

§ 1. VORLÄUFIGE BESTIMMUNG DES DRAMATISCHEN

a) Die dramatischen Werte

1. Eine hochentwickelte Kunstform wie das Drama spiegelt, mit eigentümlichen Brechungen und Verbindungen, alle die einzelnen dichterischen Vorformen und Urformen, aus denen sie sich im Laufe der Zeit zu einer reich gegliederten und wandlungsfähigen Einheit mit eigenen darstellerischen Zielen und Sinngehalten entwickelt hat. Ja, sie greift über die Vorformen, die wenigstens zum Teil oder nebenher schon dichterische Wirkungen anstrebten, noch zurück auf einfachere Redeformen, die immer schon erhöhten Daseinsweisen entsprachen, in denen sich der *homo sapiens et sentiens* als solcher zu regen und zu äußern begann — unbeschadet der magisch-religiösen oder realen Ziele, die er vielleicht mit seiner Rede zunächst und vor allem zu erreichen suchte. Bis in die höchsten Formen der seelisch-geistigen Betätigung hinein reicht und wächst ja beständig die Bedeutung jener eigentlich menschlichen Lebenswerte, welche die Poesie gleich andern Künsten gepflegt hat, die aber hier, entsprechend der eigenen, sinnlich-geistigen Doppelnatur der Sprache, als „redbare Werte" eine besondere Ausprägung im Sinne eines vollendeten Menschentums erfahren.

Die „menschlichen Werte" stehen immer in irgendwelchen fruchtbaren (oft gegensätzlichen) Beziehungen zu gewissen Inhalten oder Lebensformen und deren „sachlichen Werten", die den Ablauf des menschlich-seelischen Lebens noch nicht unmittelbar angehen [1]). Dennoch gibt es

[1]) L. Klages scheidet in ähnlichem Sinne zwischen dem „dinglichen Sachverhalt" und der charakteristischen „Erscheinung", die der Künstler, insbesondere auch der Dichter und weiter der Seelenforscher darstellt oder ergründet: „Während der dingliche Sachverhalt ein und derselbe ist für alle, die ihn entweder wahrgenommen haben oder erschlossen oder erfahren durch zuverlässige Berichte, hat die Erscheinung etwas Eigentümliches, je nach dem Zustand dessen, dem sie widerfährt, und während das denkbare Insgesamt der teils uns bekannten, teils noch unbekannten Dinge, eine einzige Welt ausmacht, ist es die unterschiedliche Beschaffenheit des Empfängers, der

Digitized by Google

keine Betätigung des menschlichen Geistes in theoretischer oder praktischer Hinsicht, bei der nicht das Menschliche als solches wenigstens als Beiwert mitspielte, auch wenn der denkende oder handelnde, fordernde oder kämpfende Mensch sich dessen nicht immer bewußt ist; und zwar sind es immer besondere Seiten unsrer Menschlichkeit, die bei unsrer jeweiligen Betätigung mitschwingen, und es sind gewisse Wertgebiete redbarer Art, die dabei auf dichterische Weise erklingen können. Solche Klänge greift der Dichter auf und gestaltet die Dinge und die Geschehnisse der äußeren und inneren Welt von hier aus „ins Wort hinein"; vornehmlich durch die Art und Weise des rednerischen Vortrags werden da die menschlichen Lebenswerte aus Beiwerten zu eigentlichen Leitwerten erhoben, auf deren freiem Zusammenspiel der Zauber der Dichtung beruht. An den führenden Werten läßt sich am ehesten Wesen und Bedeutung der Dichtung, ihrer Gattungen, Arten und Typen ablesen.

2. Ihre gattungs- und artgemäßen Redewerte entsprechen jeweils in merkwürdiger Weise einer fruchtbaren (gleichlaufenden oder auch gegensätzlichen) Beziehung zwischen den inneren Schwingungen und Abzielungen der Seele und dem äußeren Gebaren der jeweils herrschenden Redeform, wie z. B. des (sangbaren) Liedes, des (erzählbaren) Berichts oder der (aufführbaren) Spielszene. Der singende Mensch wertet anderes und anders, als der erzählende und wieder anders als der mimisch-bewegte, obwohl sie schließlich alle auf redbare Werte, deren reinsten Ausdruck und vollkommene Entfaltung in der „geworteten" Welt ausgehen. Dabei stehen die verschiedenen Gattungen mit ihren Wertgruppen noch in ebenfalls sprechenden Wechselbeziehungen untereinander. Auch im bewegten Spiele kann sich der Mensch zum (singenden oder sangesmäßigen) Vortrag seiner Gefühle aufschwingen, wie er den Anlaß seiner Erregung und Bewegung erzählend berichten mag. Daher die lyrischen und epischen Elemente, das Chormäßige und der Botenbericht im Drama: natürlich ist dramatische Lyrik keine reine Lyrik und der Bericht des schwedischen Hauptmannes in ‚Wallensteins Tod' würde nicht in ein Buchepos passen. So gilt es, für jede der großen Dichtungsgattungen, für jede ihrer Arten und Unterarten und für ihre Ausdrucksformen, die sich im Laufe der Geschichte herausgebildet haben (wobei typische Einzelformen das erste, die Gattungsformen aber entwicklungsmäßig das letzte, „späteste" sind!). die ganz besondere Lebenswertung, aber auch die zugehörige, von dem Wert-

zufolge alle Erscheinungen einer gerade ihm eigentümlichen Welt angehören. die in irgendwelchen Zügen verschieden ist von den Erscheinungswelten aller sonstigen Wesen." (Ursprünge der Seelenforschung, Reclam Nr. 7514, S. 50 f.)

Digitized by Google

gehalt am meisten verratende Wertdarbietungsweise zu ermitteln. So steht hinter dem Roman zuletzt „das Epische", hinter dem Liede „das Lyrische".

Von der Erfassung dieses eigentümlichen Wesens- und Wertgewebes hängt denn auch beim Drama (wie bei seinen Arten und seinen Unterarten) die richtige Beurteilung aller inneren und äußeren Formelemente und ihres Ineinandergreifens ab. Wir müssen uns also zunächst mit dem Wesen „des Dramatischen" befassen, ehe wir über die Herkunft und die ganze Fülle der dichterisch-bühnischen Darstellungs- und Ausdrucksmittel etwas Bündiges aussagen können, und wir müssen bei der Besprechung aller dieser Einzelformen stets wieder auf das Prinzip der dramatischen Lebensauffassung und -gestaltung zurückgreifen, das in sich wieder höchst lebendig und vielfältig ist. Wie in allen lebendigen, geistig-organischen Wesenheiten, so pulsiert hier der Lebensstrom oft auf verschiedenen Ebenen, aber jeweils zwischen zwei Polen hin und her, während ein augenblicklicher Stillstand auf einem idealen Ausgleichspunkte den Tod bedeuten würde.

Bewegt sich doch auch alle epische Dichtung stets zwischen den beiden Polen des abenteuerlichen Inhalts und des geistigen Gehalts, so zwar, daß im Ganzen einer Erzählung wie in allen ihren einzelnen Teilen jeweils das eine überwiegt, ohne das andere auszuschließen. Echte große Dichtung führt hier auf dem Wege der „Spannung" immer zu letzten Lebensrätseln hin und läßt uns vor dem Undurchdringlichen erschauern, ohne den Schleier des Bildes von Sais zu lüften. Schon der Titel der ‚Wahlverwandtschaften' weist auf eine an sich abenteuerlich anmutende Bedingtheit, die uns aber zu einer gegensätzlichen Haltung aufweckt und damit eine ethische Forderung an den Menschen richtet; wäre es dem Dichter „gelungen", beides zu einem vollen Ausgleich zu bringen und etwa einen „vorbildlichen Fall" darzustellen, so würde die epische Bewegung erstarren. Ähnliche Polaritäten bestehen in der Epik zwischen Nähe und Entfernung, Ausbreitung und Vertiefung usw.

b) Umschreibung des Begriffs „Drama" und seiner Unterbegriffe

1. Die epische Haltung mit ihrer inneren Polarität äußert sich auch im Vortrage, z. B. in den beiden Grundeinstellungen des öffentlichen Erzählens: des südlichen Volkserzählers, der seinen Bericht „mit Hand und Fuß" und mit reichstem Mienenspiel begleitet, um ihn lebendig-eindrucksvoll zu machen — und des ernsten Rhapsoden, der nach Goethes Forderung am

Digitized by Google

besten hinter einem Vorhang läse. Ähnlich und doch anders pendelt der dramatische Vortrag zwischen der höchst bewegten und wandelreichen Kunst des Mimen, der sich selbst über seiner Rolle vergißt, und dem Vortrage des geistigen Schauspielers, der bei aller Einfühlung in die darzustellende Figur und ihr Schicksal immer noch in gewissem Sinne über ihr steht und die äußere Bewegung der Handlung mit der inneren Bewegtheit seiner Seele begleitet, vertieft und verwesentlicht. Wir werden dieser Doppelheit von den Vor- und Urformen des Dramas bis zu seinen höchsten Erscheinungen in wechselnder Mischung immer wieder begegnen.

Um eine Grundlage für die folgenden Erörterungen zu finden, geben wir zunächst eine wenigstens vorläufige Umschreibung unseres Begriffs vom „Drama". Wir werden dann die dramatische Dichtung bis auf ihre Wurzeln zurückverfolgen und weiterhin die dramatische Erlebnishaltung, ihre Darstellungsweise und ihre Entfaltung im großen und in den einzelnen Formen so weit verfolgen, daß wir wenigstens einige Linien durch das ungeheure Gebiet des Dramas und seiner Arten (zur Ausrichtung für künftige Betrachter) legen können. Von einer umfassenden Aufzählung und Ordnung aller möglichen Formen kann freilich keine Rede sein, weil sie sich täglich mehren und wandeln; das beste in jedem einzelnen Falle muß ohnehin die „Deutung" (Interpretation) geben, die wohl auf das hier Gebotene immer wieder zurückgreifen kann, um das Besondere des Einzelfalles am Allgemeinen zu messen.

2. Wir verstehen also, um es kurz vorwegzunehmen, unter dem Drama[1]) die durch Rede und Spiel auf der Bühne unmittelbar vergegenwärtigte und zur stärksten Teilnahme (ja zum Personentausch zwischen den Zuschauern und den Figuren) herausfordernde Darstellung eines bewegten, unter dauernden Umschlägen zu einem bedeutenden Ziele aufsteigenden Vorganges. Dieser Vorgang führt von der handgreiflichen Wirklichkeit über alle niederen und höheren („realen") Ordnungen der Welt bis zu den entscheidenden Hintergründen der Welt und allen menschlichen Handelns und Leidens.

Diesem weltumspannenden Inhalt der Darstellung entspricht ihre Darbietung in Gestalt einer gegliederten, von menschlichem Wollen eingeleiteten und gelenkten Geschehnis-Kette, die sich unter Menschen in bestimmten Rollen, innerhalb des (ausdrucksvoll gegliederten) Bühnenbildes und seiner mitgedachten Umgebung „abspielt". Zwischen den beiden Gegensätzen des Sinnlich-Gegenwärtigen und des Gedachten, Hinter- und Tiefengründigen vermittelt eine reichbewegte, unter steten Um-

[1]) Vgl. K. Weitbrecht, ‚Das deutsche Drama', S. 46 ff. (2. Aufl., 1903).

Digitized by Google

gängen fortschreitende und damit spannende Handlung, die Spiegelung des Vorganges innerhalb gegebener Verhältnisse. Die dramatische Bewegung verläuft nicht ruhig, in gerader, ungebrochener Linie oder mit regelmäßigem Wellenschlage ihren Zielen zu: dem äußeren Ziel der Handlung (der „Katastrophe") und dem inneren Ziel des Vorgangs (der „Integration"); sie macht an sich den Eindruck des stürmischen, oft verworrenen Vorwärtsdrängens, das von gegensätzlichen Triebkräften beherrscht wird; dieses Vorwärtsdrängen aber wirkt um so kräftiger, mitreißender auf uns, wenn es sich am Anfang und dann immer aufs neue aus einer gewissen Ruhelage ruckartig (durch eine Art „Auslösung") zu entwickeln scheint und sich weiterhin an gewissen Höhepunkten anscheinend erschöpft, um dann wieder mit vermehrter Kraft hervorzubrechen. So ist das dramatische Geschehen stärker als z. B. das epische auf den merkbaren Wechsel zwischen der durchgehenden, triebhaften Linie und den (bald mehr ruhig-besinnlichen, bald heftig bewegten) Szenen eingestellt. Dem entspricht denn auch die verschiedene Ausgestaltung des dramatischen Gesprächs (mit Einschluß des Monologs und des Chorischen), das immer zunächst dem einzelnen Auftritt dient, zugleich aber das Vorwärtsdrängen der Handlung immer wieder deutlich verspüren läßt; dem entspricht weiterhin die Gruppierung der Figuren, die bald mehr der Vorwärtsbewegung, bald mehr der ruhigen Betrachtung oder der Hemmung dienen, was auch von den verschiedenen Schichten im Aufbau der Hauptgestalten gilt. Als Träger der Handlung sind die Figuren (mit ihren Handlungs- und Sprechgebärden) in eine bestimmte Umwelt hineingestellt, die von gegensätzlichen Bewegungen erfüllt, mit dramatischen Energien geladen ist und an dem Vorgang selbst wie ein stiller Mitspieler beteiligt zu sein scheint. Die dramatisch-dichterische Darstellung aber rechnet von Anfang an mit der Aufführung auf dem Schauplatz. Das zeigt sich nicht nur in der steten Rücksicht auf das Bühnische und Mimische, auf das Zusammenwirken des gesprochenen Textes mit den begleitenden Gebärden und dem ergänzenden Mienenspiel oder mit dem Spielraum und seiner Atmosphäre, wovon vor allem im zweiten Bande dieses Werkes zu reden sein wird; es zeigt sich auch darin, daß der Text nicht auf den Vortrag eines Einzelnen oder auf stilles Lesen berechnet ist; er kann in solchem Falle nur dann seine volle Wirkung ausüben, wenn der Hörer oder Leser auf Grund reicher Erfahrungen und seiner dramatischen Veranlagung imstande ist, eine Art von Phantasiebühne vor sich hinzuzaubern, auf der sich die Dinge „abspielen".

Wichtiger ist dies: Von beiden Seiten her begegnen sich in der idealen Mitte des „Schauplatzes" dramatisch gestimmte Menschen: solche, die geben und solche, die nehmen — und zwar auf beiden Seiten. Denn auch

Digitized by Google

der Schauspieler gibt nicht nur, er „produziert" sich auch nicht bloß wie ein Artist, sondern er nimmt, wie jeder echte Redner, einen guten Teil seiner Wirkungskräfte aus den ihm zuströmenden Energien einer von ihm erregten Menge, die nur sehr äußerlich als ein „Zufallspublikum" angesprochen werden dürfte, die aber bei jedem wahrhaft dramatischen „Geschehen" eine Verwandlung erfährt, durch die sie zur „Gemeinde" wird – wie in uralter Zeit zur Kult-, so jetzt zur Spielgemeinde, die sich von dem Vorgange auf der Bühne in einen höheren Zustand des Lebens versetzen und ihn auf die Bühne und die Träger der Handlung zurückstrahlen läßt. Wie jeder große vortragende Musiker (Elly Ney hat das geradezu ausgesprochen) zu seiner vollen Wirkung des innigsten Mitgehens einer eingestimmten Zuhörerschaft bedarf, so der echte Schauspieler. Diese neue Gemeinschaft spiegelt sich in jedem einzelnen Zuschauer auf besondere Weise. so wie jeder Leser des ‚Hamlet' und des ‚Faust' auf andere Weise von dem Werke dramatisch berührt wird. Sie zeigt uns eine eigene Verfassung des Menschen, nicht nur dem einzelnen Vorgang, sondern dem Weltenlauf und dem Schicksal gegenüber.

Dieses höchst zusammengesetzte Gebilde entfaltet sich, als *Unitas multiplex*, auf dem Boden der dramatisch-dichterischen Darstellung durch das organische Zusammenwirken verschiedener Darstellungs- und Ausdrucksweisen, die sich schon vor (oder neben) dem Drama aus eigentümlichen, einfachen oder höher entwickelten Sprechformen entwickelt haben, um gewisse theoretische oder praktische, heilige oder profane Wirkungen zu erzielen; gleichsam nebenher (als Beiwerte) konnten sie bestimmte, mimisch-ausdrucksvolle oder dramatisch-dichterische Wirkungen (durch eine in Gegensätzen sich steigernde Vorstellung) hervorrufen, die sich dann im Drama voll und reich und im Sinne der Gattung entfalteten.

c) Der dramatisch-mimische Mensch und sein Schicksal

1. Auch bei jenen Wurzelformen und bei ihren, irgendwie zum Drama hinzielenden Sproßformen werden wir immer ein eigentümliches Pendeln zwischen der mimischen, vorzugsweise an der äußeren Erscheinung haftenden und der dramatisch-dichterischen Darstellung finden, der es auf die Erfassung letzter Spannungen in Welt und Seele ankommt. Es ist derselbe fruchtbare Gegensatz, von dem das Drama in seinen höchsten Erscheinungsformen lebt. Ohne jedes mimische Element (mit dem gleich der ‚Agamemnon' des Aischylos in der Wächterszene einsetzt und dem die ‚Choephoren' in der Erzählung der kilikischen Amme eine ihrer schönsten Ruhepunkte verdanken) ist keine dramatische Erregung denkbar: sonst würde das Dichtwerk zum Lesedrama mit seiner Scheinlebendigkeit er-

Digitized by Google

starren. Umgekehrt bleibt das Poetische im Keime stecken, wenn äußere Beweglichkeit alles beherrscht und wir niemals in den heiligen Bezirk letzter gegensätzlicher Besinnungen eindringen können, um die Zweiheit unserer eigenen Seele zu empfinden. Erst im Zusammenwirken beider Elemente entfaltet sich das dramatische Erlebnis, d. h. die Lebensform des dramatisch gestimmten Menschen auf der Bühne wie in der Seele des Zuschauers. Der dramatisch-mimische Mensch ist aber der in irgendeinem Grade (durch Reaktion auf äußere Angriffe, durch einen Affekt oder eine große Sehnsucht, einen Zweifel oder eine Einsicht) von innen her zur „Äußerung" getriebene und den Gegenwirkungen des Schicksals ausgesetzte Mensch. Er ist es, in dessen Schreiten und Handeln, in dessen Mienen- und Gebärdenspiel sich eine seelische Erregtheit malt und der uns vor allem durch sein persönliches Geschick [1]) menschlich bedeutend wird.

2. Jedes echte Drama in dem oben umschriebenen Sinne zeigt also den Menschen im Ringen mit dem Schicksal. Das gilt von dem ernsten so gut wie von dem heiteren, von dem Entwicklungs- wie von dem Vernichtungsdrama. In der großen Antinomie, auf die zuletzt jeder dramatische Vorgang sich zurückführen läßt, ist immer das Ich mit seinen Forderungen der Behauptung, der Durchsetzung und Vollendung seiner Selbst, die eine Grundkraft, das Schicksal als das Nicht-Ich im weitesten und im tiefsten Sinne die andere. Von diesem Urkampfe des Menschen, von dem das Tier nichts weiß, zeugen in irgendeinem Grade alle menschlichen Handlungen auch im politischen Leben, zeugen alle menschlichen Bemühungen auch um Wissenschaft und Kunst, zeugen auch alle dichterischen Darstellungen außerhalb des Dramas. Aber in allen diesen Lebens-, Ausprägungs- und Darstellungsformen erscheint doch der Kampf zwischen Ich und Schicksal nicht unmittelbar als die Hauptsache; sehr selten wird er so geführt, daß an ihm die ganze, an die Wurzeln unserer Existenz und unseres Weltglaubens rührende Furchtbarkeit des Urgegensatzes offenbar wird. Auch Goethes Wilhelm Meister ist eine durchaus „schicksalsoffene" Persönlichkeit, aber das Schicksal geleitet ihn friedlich durch das Leben; und wo es das Verderben bringt, wie im ‚Werther', da trifft es keinen wahren Kämpfer, keinen „Helden", wie ihn das große Drama kennt. Auch ein epischer „Held", wie Christoph im ‚Wunschkind' bei Ina Seidel, fühlt in entscheidenden Stunden seines Lebens, „daß alles, was sich mit ihm begibt, Vollzug eines bestimmten unabänderlichen Geschickes

[1]) Über Schicksal, Zufall und Geschick vgl. A. Pfeiffer, Ursprung und Gestalt des Dramas, 1943, S. 26 ff.; zum obigen auch F. Rostosky, Handlung aus dem Wort. „Deutsche Dramaturgie". 1944, S. 27 ff.

Digitized by Google

sei". Dieses Bewußtsein kann ihm wohl Kraft geben, niemals ihn zerschmettern, am wenigsten zum wirklichen Kampfe mit dem Schicksal reizen. Aber was sich im Leben meist nur bruchstückweise und ohne rechte Entscheidung abspielt, was auch in den übrigen Künsten mehr von außen her, als ein Motiv unter anderen behandelt zu werden pflegt, das reißt im Drama die Führung an sich und bestimmt Hintergrund, Aufbau und Ziel des Vorganges. Alle einzelnen Gegensätze und Konflikte werden hier auf jenen letzten Kampf und Widerspruch zurückgeführt oder daraus abgeleitet; um sein Schicksal ringt letzten Endes der Dorfrichter Adam bei Kleist so gut wie sein Prinz von Homburg und Lessings Tellheim wie Schillers Wallenstein oder Goethes Egmont, vor allem sein Götz. Wo dieser Kampf mit äußeren oder (wie im ‚Faust') mit inneren Schicksalsmächten ausbleibt oder unwesentlich wird, da fehlt auch die rechte dramatische Wirkung, wie z. B. in Hauptmanns ‚Biberpelz' oder ‚Crampton', aber auch in seinen eher traurig-lyrischen als tragisch-dramatischen Darstellungen der ‚Einsamen Menschen' und der ‚Versunkenen Glocke' (im Gegensatz zu den ‚Webern' und zum ‚Fuhrmann Henschel').

3. Das eigentliche Schicksal im höchsten Sinne gehört dem idealen Zusammenhang des Vorganges an; es greift in das reale Geschehen ein in der Form des unwiderstehlichen, nicht herausgeforderten, aber auch nicht wirklich zu bekämpfenden, nur zum innerlichen Widerstande auffordernden „Verhängnisses" oder in der Form des „Geschickes", das der Held durch seine Stellung zum Schicksal als dessen konkrete Erscheinung (und zugleich Verdünnung) heraufbeschwört, um sich dagegen zu wehren [1]). Das gewaltige Ringen des Ichs mit dem Schicksal rückt darum in der dramatischen Gattung so überwältigend in den Vordergrund, ja in die Mitte der ganzen Darstellung, weil es den Vorgang gleichsam aus allen seinen Erlebnis- und Erfahrungszusammenhängen herausreißt und vor uns auf die Bühne hinzwingt; wie in einem idealen Raume spielt sich das Leben hier in seinen letzten Grundformen ab. Freilich kann die Bühne (etwa als „Brettl" oder als Stätte für „Maske und große Pose") auch für Darstellungen viel bescheideneren Gehalts benutzt werden. Was wir hier unter Bühne verstehen müssen, ergibt sich erst durch eine Art magischer Verwandlung des „Schauplatzes" in einer unvergleichlichen Begegnung zwischen den letzten bühnischen Seins- und Ausdrucksmöglichkeiten und der eigentümlichen

[1]) Auf die Bedeutung des Verhängnisses und des Schicksals für die dramatische Darstellung hat, vom Standpunkt des Bühnendichters aus, Franz Grillparzer am nachdrücklichsten hingewiesen (vgl. meine ‚Deutsche Dramaturgie von Lessing bis Hebbel', 2. Aufl., S. 86 ff.); vom Standpunkt der Existential-Philosophie aus: A. Pfeiffer, a. a. O. S. 26 ff.

Digitized by Google

Entfaltung verschiedener Redeformen; sie alle bringen gewisse, für die Entfaltung der dramatischen Form bedeutsame Bildungskräfte schon mit, so daß sie auch an der Entwicklung dieser hochkomplizierten und „späten" Form unmittelbar, wenn auch gleichsam „im Nebenamt" mitwirken. Sie tun das um so sicherer und fruchtbarer, je weiter sie sich vor und neben dem Drama in ihrer Eigenart ausgebildet und gesteigert und dabei jeweils die dem Drama zunächst liegende Seite ihres Wesens rein entfaltet haben; auch das freilich immer im Hinblick auf die Darbietungsmöglichkeiten der Bühne, die ihre Darstellungskräfte voraussetzen und auf besondere Weise entwickeln.

So zieht denn die Gattungsform des Dramas ihre Nahrung aus verschiedenen Wurzelböden, deren Triebkräfte sie doch wieder unter neuer Einheit zusammenfaßt: als Darstellung des gegensätzlich entfalteten, unter Gegensätzen sich steigernden Lebens in seiner für den Menschengeist erheblichsten Form, als Ringen zwischen dem Ich und dem Schicksal. Natürlich gilt, was wir im folgenden über die Wurzeln des Dramas zu sagen haben, wiederum zunächst und vor allem von jener Kunstform, die sich in unserem europäischen Kulturkreise (mit Ausstrahlung auf die Kolonialländer auch der neuen Welt) als „Drama" entwickelt hat und deren Ursprünge zunächst in der Blütezeit der attischen Dichtung zu suchen sind.

„Ähnliche", von uns als „dramatisch" nur im weiteren Sinne anzusprechenden Wortgebilde (wie die Bühnendarstellungen des fernen Ostens) haben vielfach andere Wesenszüge und nähren sich denn auch aus anderen Wurzeln. Wir werden in unserer Darstellung immer nur am Rande auf solche „Ähnlichkeiten" eingehen können.

§ 2. DIE WURZELN DES DRAMAS [1])

a) Das mimisch-szenische Spiel

1. Die auch beim stillen Lesen immer mitgedachte Bühne gibt den äußeren Rahmen der Aufführung und zugleich den Grund und Boden her, auf dem sich der dramatische Vorgang abspielt, und der hier eine Welt bedeutet mit allen ihren Schichten, ihren Querbeziehungen, ihrer Ausdehnung

[1]) Verschiedene Theorien über den Ursprung des Dramas aus einem unmittelbaren, d. h. nicht weiter abzuleitenden „Drang zur dramatischen Gestaltung" (u. a. Baeumler, Nietzsche, Höfler, Stumpfl) würdigt W. Lammers, Dramatische Wirklichkeit. Zur Ontologie eines mythischen Raumes, Kieler Diss. 1937, Kap. II. Vgl. auch Pfeiffer a. a. O., S. 41 ff.: Zur Ontologie des Dramas.

Digitized by Google

und ihrer Atmosphäre. Der bühnischen Vergegenwärtigung von Geschehnissen mit ihren Trägern dient von jeher das mimisch-szenische Spiel, das meist von mehreren handelnden und redenden Figuren in ihren Rollen oder auch von einem Sprecher in reich abgestuftem Gebärden- und Sprachwechsel (also auch wieder rollenmäßig) getragen wird (Vgl. S. 20 ff.). Der rasche Wechsel der Bilder oder der „Posen" erinnert an den durchgehenden, immer bewegt gedachten Lebensstrom. Dieses Spiel entwickelt sich also in einer Szene oder Szenenreihe unter ständigen Gegensätzen und Überraschungen zum Abbild eines auch in sich höchst bewegten und damit fesselnden Lebens. Schon auf niederen Stufen spielender Betätigung kann die mimische Szene als steigernde (höhnende oder staunende) Nachahmung fremder Eigenheiten, besonders auffallender Bewegungen etwa von rassischer, geschichtlicher, völkischer Art (von Hause aus wohl als Schutzgebärde, auch z. B. Krüppeln oder häßlichen Gestalten gegenüber gedacht), ästhetische Nebenwirkungen hervorbringen. Ähnliches gilt von dem Jagdzauber mit Tiermasken und -sprüngen. Der Spieler freut sich einerseits seiner „Kunst" der Verwandlung in ein anderes Wesen (z. B. in einen Hirsch), der Wendigkeit seiner Glieder, dann aber auch der Ausweitung seines Ichs, das da gleichsam ganz neue Seiten oder Fähigkeiten offenbart. Zu diesen „menschlichen Werten" niederer und höherer Art kommt, wenigstens bei dem Erfinder eines solchen Spiels, die Befriedigung über seinen Standpunkt außer- und oberhalb der Darstellung; als ein urteilender Beschauer mitten im Spiel vermittelt er den anderen ein ähnliches Überlegenheitsgefühl gegenüber dem Lächerlichen und Unheimlichen oder die unmittelbare Teilnahme an der Erhebung und Erbauung, die von einem ernsteren Spiel ausgehen kann. Zu dem allem kommt die Vorstellung oder Ahnung einer ungewöhnlichen, einer „anderen", in irgendeinem Sinne „idealen Welt", die sich in der Art des Märchens im Hintergrunde des Geschehens auftut.

2. Sobald die Bühne diese Folge mannigfacher Eindrücke einem sinnvollen Geschehen ein- oder unterordnet, gibt sie jener mimischen Welt ihre volle Existenz und rückt sie zugleich so weit von uns ab, daß die ganze Darstellung eine sinnbildliche Bedeutung gewinnt und über die augenblickliche Wirkung hinauswächst in den Bereich der menschlich-dichterischen Werte — immer freilich so, daß sich das Bedeutsame in gegensätzlichen Bewegungen und Wortgebärden offenbart.

Mit alledem steigert die mimische Szene jene „Auftritte" des täglichen Lebens ins Ästhetische hinein, worin der einzelne Mitspieler — etwa bei einem großen Zank, der auf der Haustreppe einer Mietskaserne „sich abspielt" —, dem anderen „den Standpunkt klarmacht"; auch hier freut sich jede einzelne Partei über ihre Wandlungsfähigkeit und ihr Vermögen

Digitized by Google

zu drohenden Gebärden und großen Worten; freut sich aber auch der Verwunderung und des Beifalls der Zuhörer, der ihre eigene Erregung steigert. Auf der Bühne wird daraus ein sinnbildlich-bedeutendes, ein „repräsentatives" Spiel, das sich aus den Banden des Alltagslebens löst. Während jene „Auftritte" meist ohne Folgen verlaufen und auch da, wo sie sich von Zeit zu Zeit wiederholen, keine geschlossene oder gar gegliederte Einheit bilden, strebt die Bühne nach buntem Wechsel und merklicher Abtönung ihrer „Szenerie", nach der „Abstufung" ihres Umfanges und Ausdrucks, ihrer Stärke, Stimmung und Zielrichtung. Mit alledem steigert sich denn auch die Kraft und Bedeutsamkeit des Gesamteindrucks der ganzen „Szenengruppe", durch die auch wohl eine alles tragende und verbindende Handlung laufen kann. Diese Handlung kann von sehr einfacher Art sein, wie z. B. die Reise eines Menschen nach einem Ziel, wobei immer neue Hindernisse überwunden werden müssen, oder der Kampf eines Mannes mit einem Dämon in verschiedenen Gängen, der zuletzt mit einer unerwarteten Wendung entschieden wird. Urformen solcher ursprünglichen Einheiten zeigen noch gewisse Spiele unseres Kasperletheaters [1]). Noch auf den höheren und höchsten Stufen der Entwicklung läßt die Bühnenhandlung einen mehr oder weniger bedeutenden Vorgang durchblicken, der freilich nicht restlos in das sinnfällige Geschehen aufgeht; Hand in Hand damit geht das innere Wachstum und die Klärung des Vorganges, seiner Träger und ihrer Umwelt.

Die Ablösung aus der gemeinen Wirklichkeit und der Erhebung des Spiels über die bloße Nachahmung und Steigerung (oder Verzerrung) fremder Eigenheiten und Gebärden, das Eingehen in das Reich des Mimischen und des eigentlich Bedeutsamen wurde in uralten Zeiten schon durch die „Pose", durch ein ausgedehntes Gebärden- und Mienenspiel und vor allem durch die M a s k e betont. Bei dem heutigen Schauspieler spiegelt die „gemachte", wie bei dem antiken die vorgebundene Maske die Auffassung der Rolle, des Typischen im Persönlichen. In der ältesten Zeit (etwa in kultischem oder sonst vorkünstlerischem Gebrauch) verriet die Maske dem Zuschauer immer irgendwelche geheimnisvollen Wirkungskräfte, die sie durch eigentümliche menschlich- oder tierisch-dämonische Zwitterbildungen andeutete — ohne jeden nachahmenden Naturalismus in Aufbau und Gebärde. Dennoch schließen z. B. die maskierten Zaubertänze der Naturvölker an Gegebenes an. Die Tänzer stellten eben Tiere oder Menschen mit der Vereinigung seltsamer, besonders schreckhafter Züge

[1]) Vgl. auch die alten Schwerttanzspiele. Wir erinnern an die altertümlichen „Häufungsmärchen", vgl. mein Buch: Wesen und Formen der Erzählkunst. 2. Aufl., S. 14 ff.

Digitized by Google

in starken Übertreibungen dar und suchten damit sich selbst zu verwandeln und überall in der Welt verborgene dämonische Kräfte zu entbinden und zu fesseln, vor allem durch ekstatische Ausdrucksbewegungen, wie Freudensprünge, Angstläufe u. dgl. Auf diese Weise boten die ältesten religiösen Riten wohl zuerst eine bunte, auf reichen Wechsel gestellte Szenenfolge dar, die sich aber oft genug von einem geahnten, tieferen geistigen Hintergrund abhoben. Von hier aus strömten denn auch wohl ordnende und sinngebende Kräfte in das vom Kult abgelöste, rein mimische Spiel über. Was also anfangs reine Ausdrucksbewegung war und was, auf höherer Stufe, bedeutende Unternehmungen wie Krieg und Jagd, Aussaat oder Werbung durch eine Art von Vorwegnahme der Wirkung („Analogiezauber") zu gutem Ausgang führen sollte, das wurde mit der Zeit mehr oder weniger reine darstellerische Stilform und Ausdruck eines reicher entwickelten, an der Hand sinnbildlich bedeutender Vorgänge sich entfaltenden seelischen Lebens von erregter, gegensätzlicher, unter Umschlägen sich vollendender Art. Zu deren menschlicher Wirkung trugen begleitende, begründende und deutende Reden und Lieder das ihre bei, wie sie wohl auch zuerst das kultische Ritual verwendet hatte [1]). Nur traten an die Stelle der mystischen Tiefen des Weltgeschehens allmählich seltsame Verwicklungen des Schicksals und die Wunder (oder Wunderlichkeiten) der Menschenseele. Erst so, als Ausdruck innerer Vorgänge mit Hilfe des Wortes, wird das szenische Spiel zur Wurzel des Dramas.

b) Das Chorische

Was im weltlichen Spiel durch ein paar hingeworfene Ausrufe, vielleicht auch durch Fragen und Antworten leicht verständlich gemacht wurde (wie es bei unseren dramatisch-mimischen Volkstänzen noch geschieht), das bedurfte im Kultus einer Begründung und Deutung von der Tiefe her, die durch Hymnen und Chöre gegeben wurde. Kulthandlung und Kultlied gehören auf den ältesten Stufen eng zusammen [2]). Damit ist eine zweite Wurzel des späteren Dramas aufgedeckt. Mit dem Augenblick, wo die szenische Darstellung, z. B. aus dem Heldenleben, einer Erklärung bedurfte, wurden auch hier Gesänge erforderlich, die nicht bloß die tatsächlichen Vorgänge erklärten, sondern ihren übergreifenden ewigen Sinn aussprachen. Wenn im eigentlichen Kult noch Gesänge der Priester und der Gemeinde

[1]) Über den Zusammenhang zwischen den kultischen Feiern und dem ältesten Drama der Griechen vgl. A. Dieterich, Die Entstehung der Tragödie. ‚Kleine Schriften' (1911), S. 414 ff. zur Maske: unten S. 240.

[2]) Näheres in ‚Dichtung und Volkstum', Bd. 37, S. 365 ff.

Digitized by Google

(des „Umstandes") miteinander gewechselt haben mochten, so gingen sie jetzt durchaus auf den geteilten und oft gespaltenen „Chor" über, der ja selbst schon in den alten Naturkulten in der „Maske" aufgetreten war und eine gewisse „Rolle" gespielt hatte. Seine Hauptaufgabe war nunmehr die ernste Weltbetrachtung und die Vertiefung der Gefühlseindrücke in der Art einer mittelbaren, oft einer Gedankenlyrik. Damit war das chorische Element des Dramas gegeben, das sich sowohl nach der reflektierenden wie nach der lyrischen Seite hin entwickeln konnte und das dem Drama auch späterhin durchaus erhalten blieb. An seine Stelle kann das Gespräch mit einem Vertrauten oder auch das Selbstgespräch, kann ferner das gesungene Lied einer einzelnen Person oder einer Schar treten, die nichts mehr von der technischen Art des alten Chores an sich hat (vgl. z. B. in Schillers ‚Wallenstein' die Lieder der Thekla und das Soldatenlied am Ende des ‚Lagers').

Aber auch die Nachbildung des antiken Chores in Schillers Messina-Drama zeigt, daß diese Massen bei aller inneren Erregung doch in einer Starre verbleiben, im Gegensatz zu der rascheren Bewegtheit der Hauptfiguren. So flicht das Chorische durchweg gewisse Ruhezeiten in die bewegte Handlung ein; dadurch werden unsere teilnehmenden Affekte gemäßigt, um sich dann bei der nächsten Spielszene mit gesteigerter Kraft wieder entfalten zu können. Aber wie der Dynamik des äußeren Verlaufes, so dient das Chorische, seinen Ursprüngen gemäß, im Drama durchweg der Vertiefung des Vorganges selbst. Auch wenn die „Vertrauten" u. ä. Ersatzfiguren des alten Chores sich nie auf die freie Höhe des Helden und der ihm nächststehenden Figuren aufschwingen können, treiben sie doch durch ihre Einwände, Warnungen und Beratungen die Leidenschaft selbst (oft gegensätzlich) auf ihre Höhe und verankern sie nur um so fester in der letzten menschlichen Tiefe des handelnden Menschen. Diese allmähliche Auflösung des Chorischen in das Gespräch beherrscht schon in hohem Maße die Wechselreden der Heldenchöre und ferner des Chorführers mit den Hauptspielern in der griechischen Tragödie. Erst durch die starke Betonung dieser dialogischen Seite wurde das Chorische recht dramatisch.

c) Der Dialog

1. Wo eine Heldensage, ein menschliches Handeln oder Geschehen aus der Geschichte oder gar aus dem täglichen Leben dargestellt, aber auch wo ein Mythos auf eine besondere Weise gedeutet wird (wie z. B. in dem doch wohl dem Aischylos zuzuschreibenden ‚Prometheus'), da bedarf es einer näheren Aufklärung der Handlung aus der dichterischen Schau des ganzen Vorgangs. Die dramatische Form aber sträubt sich gegen jede

Digitized by Google

besonders mitgehende „Deutung", etwa in den alten Formen der Bildererklärung. Die Träger des Vorgangs selbst müssen sich, unter dem Zwange der mimischen Darstellung, über ihr Wollen und Sollen, über deren Anlässe und Ziele, Grenzen und Stärke miteinander verständigen dergestalt, daß der Handlungsvorgang allmählich in einen Redevorgang übergeht. Neben die chorische Darbietung des Gegenstandes tritt also die dialogische, die natürlich auch ihre besondere Vorgeschichte hat. Das „Gespräch" (auch das Selbstgespräch) ist eine sehr alte Art menschlicher „Formrede" und seine besonderen Erscheinungsweisen (als Aussprüche und Bekenntnisse, als Streit- oder Werbereden usw.) sind ebenso alte „Redeformen".

Zu einer dramatischen Wurzelform, die dann, gleich den beiden erstgenannten, als Grundform der dramatischen Darbietung dienstbar wurde, konnte das Gespräch natürlich erst werden, nachdem es über die bloß unterrichtenden Fragen [1]) und Antworten im Kult, auch über die Häufung bloßer „Anwürfe" (in der Art der alten Gylprede oder des Frotzelns bayrischer Burschen [2])) hinausgewachsen war und ein Erlebnis oder einen Vorgang in einer kunstreichen Gesprächsform hatte darstellen und deuten lernen. Wenn wir von dem ‚Theseus'-Gedichte des Bakchylides auf die Anfänge des heroischen (vielleicht auch des dionysisch-kultischen) Dithyrambus rückschließen dürfen, so gewinnen wir den Einblick in das ernste Gegenstück zu der lustigen *Altercatio* aus dem uralten Bereiche des Mimus. Von Theseus handelt da ein eigentümliches Gespräch zwischen dem König Aigeus und einem ungenannten Mitsprecher, unter dem doch wohl ein Chor von Athenern zu verstehen ist. Wir haben da, wenn auch in später (schon unter dem Einfluß des attischen Dramas stehender?) Nachbildung, die uralte Form des Gesprächs zwischen einem Chor und einem Sprecher (ὑποκριτής) vor uns, das noch streng in Strophe und Gegenstrophe abgesetzt ist.

2. Wirklich dramatisch brauchbar aber wurde die Form des Zwiegespräches erst, als sie sich von der strophischen Bindung frei und in gewissem Sinne auch neben der szenischen Darstellung selbständig gemacht hatte, als die Unterredung selbst zum Vorgang und aus einer Rede- zu einer Erlebensform geworden war.

[1]) Dahin gehören die Prüfungsfragen in alten Kulten in der Art der „Katechismen", vgl. R. Petsch, Spruchdichtung (1938), S. 137 f.; derselbe, Das deutsche Volksrätsel (1917), S. 3 ff.

[2]) Als dramatisches Bauglied verwendet in L. Anzengrubers ‚Kreuzelschreibern', 2. Akt, 10. Szene. Auf höherer Stufe stehen die „Trutzreden" im 2. Aufzug von H. Ibsens ‚Helden auf Helgeland'.

Digitized by Google

Über die urtümlichen Formen des Gespräches sind schon die Griechen der klassischen Zeit vorgedrungen und haben damit das Streitgespräch oder die dialogische Erörterung überhaupt aus der Nähe des Mimus (auch des durchgeistigten von der platonischen Art) in die des Dramas emporgehoben. Zu hoher Blüte entwickelte sich ja die zweistimmige Beredsamkeit der Hellenen vor Gericht und in der Volksversammlung: ein Zweckdialog, der doch schon ästhetische Wirkungen anstrebte. Hier wie dort war der Erfolg nicht nur von der Wucht der beigebrachten Gründe, sondern auch von der Herrschaft über die rednerischen Mittel abhängig, was ja mimische Gebärden nicht ganz ausschloß [1]), die gleichsam als Eideshelfer den jeweiligen Sprecher unterstützten. Hier erhob sich das Erlebnis des Redekampfes auf dem Hintergrunde eines „in das Wort geformten" Sachverhaltes, eines Lebens- oder Tatsachenabbildes also, das von der Streitrede seine Farbe entlieh. Indem der Gegner mit den Gründen des ersten Redners zugleich dessen Auffassung durch eine „Erzählung" (*Διήγησις, Enarratio*) zu entkräften suchte, mußte sich bei dem Zuhörer eine Ahnung von jener höheren, dichterisch-dramatischen Auffassung der Welt in ihrer Zweideutigkeit, ihrer eigentümlichen „Amphibolie" [2]) einstellen. Wohl stand bei dem schlichten Menschen im letzten Hintergrund der Glaube fest, daß über den widerstreitenden Ansichten eine höhere „wahre" Ansicht der Dinge bestehen müsse; den vornehmeren Geistern erwuchs doch die Überzeugung, daß eine letzte Gewißheit nur auf dem Wege des zweistimmigen Forschens, der steten Aufhebung scheinbar gewonnener Ergebnisse und des immer neuen Vorstoßes zum Ziel, also unter steten „Umschlägen" zwischen Glaube und Zweifel angestrebt, wenn auch kaum je erreicht werden konnte. Damit näherte sich auch das Streitgespräch der dramatischen Rede und wurde zu einer Wurzel, woraus die attische Tragödie und Komödie dauernd Kraft zogen. Auch die Rückwirkung blieb nicht aus. Neben dem hochentwickelten Dialog, der bei Sophokles wahre Triumphe feiert, lebt dann als selbständige Nebenform des Dramas das philosophische Gespräch vor allem in der hohen Prägung des jüngeren Plato mit seiner wahrhaft bildnerisch-mimischen Behandlung der Unterredner (z. B. des Gorgias oder des Kallikles).

3. Ähnlich steht es mit der Form des szenischen Einzelgesanges (der „Monodie"). Im klassischen Drama der Griechen hat sich ja in späterer Zeit die Soloarie, besonders bei Euripides durchgesetzt und den Chorgesang fast zurückgedrängt. Daraus folgte allmählich die Auf-

[1]) Mimische Mittel überwucherten später in dem rhetorischen Asianismus, als der Redner sozusagen „eine Rolle" spielte.

[2]) Die „Koexistenz" im Sinne A. Pfeiffers (a. a. O., S. 48 ff.).

Digitized by Google

saugung des chorischen Elementes der bühnischen Darstellung durch die dramatisch belebte Einzelrede. In nachklassischer Zeit traten solche Gesänge als „Kleinkunst" selbständig auf und wiederholten gleichsam auf höherer Stufe die Urform des Mimus, nur daß jetzt der Nachdruck nicht sowohl auf der unmittelbaren, durch die Situation gegebenen Bewegung, als auf der Entfaltung einer mehr oder weniger raffinierten Seelenmalerei in szenischem Gewande lag. Die Bewegung griff damit tiefer, bis in die gespaltene, dank ihrer Widersprüchlichkeit und Umschläglichkeit unergründliche Seele hinein und erreichte so die Grenze der eigentlichen dramatischen Dichtung.

In einem Papyrus des 2. vorchristlichen Jahrhunderts ist uns der szenische Gesang einer Hetäre überliefert, den Wilamowitz unter dem Titel „Des Mädchens Klage, eine alexandrinische Arie" [1]) veröffentlicht hat. Die Sprache hält die Mitte zwischen der täglichen Umgangs- und einer hochstilisierten Kunstrede, zwischen Mimus und eigentlicher Dichtung. Metrisch und musikalisch ergeht sie sich in erregtem Rhythmen- und Melodienwechsel und läßt uns eine ganze Gefühlsleiter durchlaufen. Das Mädchen ist von seinem Geliebten verlassen und steigert sich im Andenken an den Verlust in volle Verzweiflung hinein, um dann wieder Hoffnung auf eine Aussöhnung mit dem untreuen Manne zu schöpfen (Der Schluß fehlt in der Handschrift). Von der eigentlichen lyrischen Einzelrede („Rollenlyrik") unterscheidet sich das Werkchen einmal durch den raschen Wechsel und die feine Abtönung der Gefühle, durch seine psychologische Grundeinstellung, dann aber durch das Hin- und Herwandeln der Sprecherin auf einer Art von Bühne, die sich unserer Phantasie darstellt. Die Klagende dringt bis an die Türe des Geliebten vor, fleht um Einlaß und wird Zeugin seines Liebesglückes mit einer anderen. Das ist ein lyrisch-szenischer Aufbau mit dramatischen Grundtönen, ohne daß sich freilich eine solche Szene in den Rahmen eines wirklichen Dramas einordnen ließe. Sie verrät den Einfluß der Bühnendichtung, aber keine dramatische Arie der Griechen zeigt eine solche innere und äußere Bewegtheit. Wir haben also auch keine bloße „Sproßform" des Dramas vor uns, die sich kaum mit solcher Selbständigkeit von der Tragödie „abgelöst" haben könnte: wir dürfen doch wohl eher von der Fortbildung altertümlicher, mimischer Einzelvorträge, in später, nachdramatischer Zeit reden [2]). Da traten auf dem „Brettl" etwa „Hilaroden" in würdiger Haltung auf, die unter der Begleitung von Saitenspielern ernste Szenen von der Art jener

[1]) Nachrichten der Göttinger Gesellschaft, 1896, S. 209 ff.

[2]) Zum Folgenden vgl. Christ-Schmid-Stählin, Geschichte der griechischen Literatur, 2. Teil, 1. Hälfte, S. 155 f.

Digitized by Google

„Klage" aufführten; daneben aber standen „Magoden", die unter den Klängen orientalischer Lärminstrumente Männer und Weiber in gewagten Situationen zeigten. Die Vermutung liegt nahe, daß Szenen von der letzteren Art (freilich in ganz primitiver Gestaltung) schon auf die Anfänge der attischen Komödie Einfluß hatten. Denn hier drängt eben alles zur Bühne hin.

4. Wie wir die Anfänge derartiger Darbietungen in uralte Zeiten blühender mimischer Kunst zurückverlegen dürfen, ja müssen, so können wir ihr Fortleben oder ihre ständige Auferstehung in neuerer Zeit verfolgen, wo sie als Vorläuferin, als Wurzelform einer neuen Art von Bühnenkunst angesprochen worden ist. Wir erinnern nur an das „lyrische" oder „Monodrama" des 18. Jahrhunderts, das von J. J. Rousseau mit seinem ‚Pygmaléon' ins Leben gerufen und von Goethe mit seiner ‚Proserpina' auf eine nicht mehr zu überbietende Höhe geführt ward [1]). Auch hier wird, mit stärkerer und tieferer Wirkung als in dem antiken Beispiel, eine ganze tragische Handlung (nicht bloß ein augenblickliches Erlebnis) in eine einzige entscheidende Szene mit raschem Wechsel hochgetriebener Stimmungsbrüche zusammengedrängt. Da wird auf die aktlose Vorform der Gattung (wenn auch unbewußt) zurückgegriffen, die als innere Gestalt- und Gruppenform dramatischer Szenen mit der ganzen Entwicklung des Dramas fortgegangen war und sie immer wieder befruchtet hat. So konnten denn solche Einzelszenen nachher als „Bausteine" in das Drama unserer Klassiker übergehen, wie z. B. der Anfang des ‚Faust' oder der Schluß des ‚Egmont', wie die Eingänge des 3. Aufzuges der ‚Maria Stuart' oder des 4. Aktes der ‚Jungfrau von Orleans' zeigen: überall hören wir da bewegte Monologe in musikalisch-schwingender Sprache, die durch Anreden an abwesende Gestalten oder Dämonen, auch wohl an die geschichtliche, natürliche oder häusliche Umgebung, weiter auch durch eine Art Spaltung der redenden Persönlichkeit, durch den Wechsel von schmelzenden Rückblicken, seligen Hoffnungen und leidenschaftlichen Ausbrüchen des gegenwärtigen Gefühls auf das reichste belebt werden. Man sieht auch hier, wie die Wurzelformen in ihrem späteren Eigenleben immer noch in Wechselwirkung mit dem großen Drama verharren.

d) Die erzählbare Handlung

1. Das Zusammenwirken aller bisher besprochenen Wurzelformen hätte noch kein Drama im strengen Sinne hervorgebracht, wenn nicht als Grund-

[1]) Auch Klopstocks ‚Tod Adams' ist in diesem Zusammenhang zu nennen.

Digitized by Google

lage und Zusammenhalt aller ihrer Wirkungen und aller Einzelheiten und als sinnlicher Ausdruck eines doch mehr geistigen Vorgangs eine erzählbare Handlung von einer gewissen Länge und Bedeutung hinzugekommen wäre [1]). Vielleicht ist gerade hier die religiöse Sonderform des Urmimus, das „Dromenon" der alten mystischen Kulte vorausgegangen. Man verständigte den anwesenden Zuschauer der vorgeführten Riten über den tatsächlichen Zusammenhang und über den eigentlichen Sinn der gezeigten Bildfolge; man nährte den oft überraschenden Wechsel zwischen Furcht und Hoffnung, zwischen sinnlich-wahrnehmbaren und überirdisch-geahnten Inhalten, indem man die einzelnen Geschehnisse in eine feste, bedeutungsschwere Kette eingliederte, die sich in der Art erzählter Mythen zu einer in der Zeit verlaufenden, ihren ganzen menschlich-sinnbildlichen Wertgehalt offenbarenden Einheit organisierte. Hieraus entwickelte sich späterhin, mit dem Verblassen der Kulthandlung, die Kultlegende [2]), da denn die ursprünglich nur szenisch-bildlichen Darstellungsteile unmittelbar in Erzählung umgesetzt werden mußten. Aber der Bericht mit seinen ungeheuren Hintergründen strebte immer zur Szene zurück. So ging die ältere Behandlungsweise von Götter- und Heldensagen in die griechische Tragödie ein, wo die eigentliche Erzählung eine geringe Rolle spielte und meist als bloßes Motiv (z. B. als Botenbericht) auftrat, während der „Mythos", der dem Ganzen zugrunde lag (wie z. B. die Prometheus-Fabel) sich dauernd in Handlungen, Gespräche und Gesänge umsetzte. Die große Errungenschaft der teilweise „verdeckten" Handlung ist dann dem ganzen europäischen Drama zugute gekommen. Natürlich wirkten bei der Organisation der erzählbaren Handlungsgrundlage die Anfänge und die rasche Entwicklung der griechischen Erzählkunst, auch in der Zeit der Entstehung des Dramas, auf besondere Weise mit. Wir erinnern an das Epos des Homer, an ältere mythographische und zyklische Erzählweisen, an die Anfänge der Novelle bei Aristeides von Milet und nicht zuletzt an die Geschichtserzählung des Herodot. Sie alle haben den Sinn für die Erzählwerte und für die Technik ihrer Darbietung wecken und stärken helfen. Überall ging es da um die Herausarbeitung bewegter Szenen, die am Faden der „Handlung" aufblühten mit ihrer Darstellung von hohen Menschen in energischer Haltung und starker seelischer Erregung, vor allem in Kampfstellung und lebhafter Wechselrede. Da zeigt sich die Berührung der künstlerisch durchgebildeten Erzählung mit der Handlung, ja mit dem Vorgang des Dramas. Den „Mythos" der griechischen

[1]) Über die Umwandlung der erzählbaren Handlung in den dramatischen Vorgang vgl. O. Ludwigs Schriften, Bd. 5; siehe unten S. 83 ff.

[2]) Vgl. oben S. 12.

Digitized by Google

Tragödie gab dann zunächst die Heldensage her, vor allem nach der epischen Darstellung des Homer, bei dem es ja an lebhaften Rede- und Streitszenen nicht fehlt, während das reine Abenteuer, zumal in der ‚Ilias', durch eine mehr geistige Behandlung des Erzählstoffes weit zurückgedrängt wird.

2. Auch im Drama kann ja ein guter Teil der Handlung, schon dank der Beschränkung des Bühnenraumes, nur in zurückschauenden (oder auch vorschauenden) Berichten der Spieler oder in Erinnerungen und Andeutungen des Chors gebracht werden. So geht im Zuschauer neben der unmittelbaren Hingabe an die szenische Vorführung immer ein leises Hinhorchen auf eine Art geheimer Erzählung her, die mit einem „und dann" oder „und darum", „und so" die einzelnen Glieder der Kette äußerlich zur Einheit verbindet, innerlich aber sie vom Ganzen her deutet und damit den Blick auf tiefere, ja tiefste Hintergründe öffnet. Liegt die erzählend-vorgängliche Behandlung schon im Wesen der Dichtung überhaupt als einer Zeitkunst, so wird damit die Bühnendarstellung erst recht aus dem Bezirk des Mimischen, des Chorischen usw. in das Reich des Hochpoetischen emporgehoben. Noch die große Auseinandersetzung zwischen Maria Stuart und Burleigh bei Schiller arbeitet durchaus mit erzählenden, doch nur die Gipfel erleuchtenden und frei ordnenden Rückblicken, aus denen sich die unlösbar-verworrene Lage mit ihrer ganzen tragischen Not ergibt. Die Erzählung ist natürlich nicht das maßgebende Formelement des Dramas wie der Bericht in der Epik, vielmehr ist das die Szene. Aber diese ist undenkbar, wenigstens als dramatische Szene, ohne den erzählbaren Inhalt; und dieses Bindemittel überragt die andern Darbietungsformen des Dramas oft so sehr, daß nicht nur Laien, sondern auch Schulmeister aller Art mit der „Inhaltsangabe" den Sinn eines Dramas erschöpft zu haben glauben.

3. Natürlich können die hochentwickelten dichterischen Erzählformen (mit Einschluß des Märchens) nicht als eigentliche Wurzelformen des Dramas gelten. Aber auch hier müssen wir, zum Teil aus späten Überresten und Fortbildungen, auf urtümliche Erzählformen schließen [1]), die besonders dem Drama zugute kommen sollten. Eine solche Urform muß vor allem die „mimische" Erzählung gewesen sein, die im Altertum durch den Syrer Lukianos artistisch-spielerisch, in neuester Zeit durch L. Thoma künstlerisch-ergötzlich ausgebildet worden ist.

Eine noch so bescheidene Erzählung von dieser Art ist reif, in das Drama einzugehen, wodurch sie dann, gleich den anderen Wurzelformen

[1]) Vgl. R. Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, 2. Aufl., S. 1 ff.

Digitized by Google

an Bedeutung und an Lebendigkeit gewinnt, während sie alle als Einzelformen zu verschwinden scheinen. Die einzelnen Späße oder erzählbaren Auftritte gewinnen, über die tatsächliche Verknüpfung mit allerlei Ösen und Haken hinaus, durch künstlerische Behandlung einen tieferen Hintergrund, auf dem sich später eine dramatische Handlung entwickeln kann. Auf dem Boden dieser „erzählbaren Handlung", die der Spielszene vor allem das Gleichgewicht hält, wachsen auch die andern Wurzelformen an Bedeutung und ästhetischer Ergiebigkeit und verschmelzen sich zu einer neuen, eben zu einer dramatischen Einheit, wenn die Handlung sich in Gegensätzen und raschen Umschlägen vor uns entfaltet.

§ 3. DIE URFORM DES DRAMAS: DAS DRAMATISCHE SPIEL

a) Die Welt des dramatischen Spiels

1. Wenn wir die einfachsten Erscheinungsformen einer solchen Einheit hier als „Urform des Dramas" ansprechen, so brauchen wir das Wort in etwas anderem Sinne, als wenn wir das Märchen die „Urform der Erzählung" nennen [1]). Es gibt hier, wenn wir uns nicht auf den Mimus beschränken wollen, keine aus alter Zeit überlieferte, hochwertige und in sich schon vollentwickelte Grundform, die in literarischer und volkstümlicher Ausprägung dauernd neben den Vollformen des Dramas hergelaufen wäre, wie das Märchen (in der Art der Grimmschen Sammlung) neben dem Epos und dem Roman. Immerhin hat sich hier und da auf der Grundlage mimisch-szenischer Vorführungen oder kultischer Handlungen, deren ursprünglicher Sinn verblaßt war, ein Spiel von bescheidener Art und von einer sicheren gattungsmäßigen Ausrichtung auf das Drama hin entwickelt. Es ist dann doch auf halbem Wege stehengeblieben und hat sich auf seine Weise verfestigt, weil es gerade so den geringeren dramatischen Bedürfnissen weiter Menschheitskreise genügt, die der komplizierten Form unserer dramatischen Dichtung kein volles Verständnis entgegenbringen. Das schließt nicht aus, daß auf dem Felde des „dramatischen" Spieles, unter welchem Namen wir die Urformen zusammenfassen, einzelne Meister wie Hans Sachs (z. B. ‚Der fahrende Schüler im Paradies') und Goldoni (‚Die Wirtin' oder ‚Mirandolina'), Lope de Vega (z. B. ‚Der Ritter vom Mirakel') und Shakespeare (‚Was ihr wollt') ganz hervorragende Leistungen und wahre Kunstwerke hervorgebracht haben, nur daß diese eben weniger von dramatischer als „dramatoider" Art sind.

[1]) Vgl. R. Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst in 2. Aufl., S. 45 ff. Vgl. oben, S. 10 f.

Digitized by Google

Das dramatische Spiel liegt überall da vor, wo die bühnische Darstellung schon um ihrer selbst willen betrieben wird, wo sie aber doch noch an die Zweck-Vorstellung erinnert, als deren erhabenste vordramatische Form wir das kultische „Dromenon" (s. S. 18) ansprechen dürfen. Zwar treten jetzt die rituellen Zwecke zurück, dagegen können moralische und sachlich-lehrhafte Ziele dauernd auf der Bühne verfolgt werden, während auf der andern Seite (als Gegenpol) das Unterhaltende sich immer mehr breit macht. Dabei gewinnt auch die unterhaltende Lebensdarstellung leicht wieder einen gewissen lehrhaften Zug, besonders von der Art der Satire. Immerhin rückt das Spiel von der Wirklichkeit ab und kommt damit der Dichtung nahe; will es doch eine „andere", eine gesteigerte Welt auf der Grundlage und zugleich als Gegensatz der wirklichen geben; immer verstärkt es dabei alle bewertenden Akzente, sucht aber mit der Abwehr des Ungemäßen zugleich ein Positives zu geben, sei es ein Idealbild des Lebens oder eine spaßhafte Welt, in der wir uns einen Augenblick fröhlich ergehen, ohne uns über ihre Unwirklichkeit täuschen zu lassen.

2. So ist das dramatische Spiel viel mehr „Demonstration" (Vor- oder Schaustellung) als Darstellung (vgl S. 194 f.); es erstrebt keine sinnbildlich-bedeutende Darstellung im höchsten Sinne, die immer über sich hinaus auf ein Unbegreifliches, Unerschöpfliches, nicht Darstellbares hinweist; es gibt aber alles, was der „gemeine Mann" (nicht im sozialen Sinne des Wortes) von der „Vorstellung" erwartet, und warum er „ins Theater geht"; das ist es, was Goethe in dem ‚Vorspiel auf dem Theater' zu seinem ‚Faust' so köstlich persifliert hat — in der Erwartung, daß der Philister (auch als Kritiker!) sein Werk doch nur als Theaterstück würdigen könnte. In solchem Spiele gibt es also keine weiten Aussichten und keine tiefen Hintergründe. Der Bau der Handlung ist durchsichtig, aber im wesentlichen linear und nicht sphärisch. Dagegen wird der Faden immer wieder scheinbar zerrissen, damit irgendeine saftige Szene, eine packende Situation, eine fesselnde Figur, vielleicht auch ein Redegefecht oder sonst ein mimisches Motiv sich recht kräftig entfalten könne. So wirken denn oft die einzelnen Szenen wie Perlen in einem Rosenkranz, dessen Schnur recht dünn, aber doch sichtbar ist. Da gibt es also keine Figuren im dramatischen Sinne (keine „Charaktere"), sondern Typen oder „Chargen"; keine Probleme und ernsten Konflikte, sondern Verlegenheiten und Streitigkeiten, wie „Krache" und, auf niederer Stufe (besonders im Kasperletheater) Prügeleien; da ist keine dramatische Umwelt von bezeichnenden Farben und Tönen, sondern die Handlung spielt eben „auf dem Theater", das allenfalls durch seine glänzende Ausstattung (vielleicht in der Art der modernen „Revue"), aber nicht durch die symbolische Be-

Digitized by Google

deutung eines hochkünstlerisch behandelten Schauplatzes fesselt. Man sieht die Dinge „im Bühnenlichte", ohne den Zauber der raumbildenden und Atmosphäre atmenden Bedeutung unserer Bühnenbeleuchtung überhaupt zu spüren.

b) Hans Sachs und sein Fastnachtsspiel

Wie wenig dieser Zauber der Bühne gegenüber der allgemeinen „Bühnengerechtigkeit" (die immer sehr stark innegehalten wird) in solchem Falle bedeuten will, zeigt uns gleich die erste, in ihrer Art vollkommene Gestaltung des dramatischen Spiels in unserem neueren Schrifttum, das Fastnachtsspiel des Hans Sachs, das sich ja aus alten Reihenspielen vordramatischer Art unter dem Einfluß der erzählbaren Handlung und einer hochentwickelten, scherzhaften Redetechnik (auf Grund der Volksmundart) zu einer unübersteigbaren Höhe entfaltet hat. Hier bedurfte es keines Bühnenhauses oder -raumes; wo die Schauspieler sich hinstellten (denen man natürlich „Platz machte"), da war Bühne, die je nachdem einen Stall, ein Wirtshaus, einen Marktplatz u. dgl. „bedeuten" konnte, so wie die leicht maskierten Figuren alles mögliche, z. B. Amtspersonen oder Narren, Frauen so gut wie Männer, wohl auch Tiere „vorstellen" konnten. Die Tatsache des „Aufzuges" der kleinen Schar genügte schon zur Schaffung der „Illusion", der man sich willig hingab, weil sie einem tiefen Bedürfnis des deutschen Menschen im 16. Jahrhundert nach solchen „dramatoiden" Darstellungen entgegenkam. Damit überwand der Nürnberger Meister nicht nur seine eignen Ansätze (z. B. von der Art des ‚Hofgesindes Veneris'), sondern auch die lockere Folge von „Abenteuern" in der Art des durchaus vordramatischen „großen Neithart-Spieles". Er gab geschlossene Handlungen mit Anfang, Höhe und Ende, hinter und über denen wir aber keinen „Vorgang" von menschlicher Bedeutung wahrnehmen können. Alles bleibt in dem einmal angesprochenen bäuerlichen Kreise befangen und arbeitet mit herkömmlichen Vorstellungen, die oft (ergötzlich-)schief sind, aber gerade darum gepflegt werden. Kraft echter dichterischer Begabung schuf also Hans Sachs ein neues Kunstwerk, indem er den Formen des Fastnachtspiels die straffgespannte Handlung des Schwankes mit seiner ein- oder mehrmaligen Übertrumpfung zugrunde legte. In diesem neuen Gebilde waren alle Wurzelformen der dramatischen Dichtung zum ersten Male in der deutschen Dichtung zur organischen Einheit verschmolzen [1]).

[1]) Möglich, daß Ähnliches von den ältesten griechischen Bühnenspielen zu sagen wäre, etwa von der dorisch-sizilischen Komödie des Epicharmos (um 500 v. Chr.) und von den ‚Mimen' des Sophron (um 430 v. Chr.). Doch ist

Digitized by Google

Diese Fastnachtsspiele entfalten sich, ihrer äußeren Erscheinung nach, um einen mimisch-szenischen Kern, dessen lebendige Triebkraft zu ganzen Vorführungen, zu Spielen im Spiel führen kann, wenn z. B. der fahrende Schüler sich als Teufelsbanner zeigt und der hinkende Pfarrer dem erschrockenen Bauern den leibhaftigen Satan „vormimen" muß. Freilich wird das alles nur eben angedeutet. Wandern und Reiten auf der Bühne werden mit wenigen Schritten oder Sprüngen, handwerkliche oder häusliche Verrichtungen mit einigen Griffen und Gebärden in komischer Übertreibung angedeutet; um so lebhafter werden oft die Gebärden ausgewertet und in Wirksamkeit versetzt. Es kommt wohl auch zum kräftigen Gegeneinanderspiel, zu Prügeleien und anderen Handgreiflichkeiten, aber nie zu einem wahren Gegenspiel mit innerer Steigerung, mit noch so bescheidener geistiger Durchdringung oder mit der Eröffnung tieferer Hintergründe der Handlung; vielmehr behält diese immer etwas von der Art des Flachbildes, wird aber doch mit ihren Farben und Umrissen deutlich wahrgenommen. Auch an Liedern, an Einzel- und Gemeinschaftsgesängen fehlt es nicht und der oft moralisierende Prologsprecher hat allerlei von den alten Chören an sich. Aber solche Rahmen- und Einlagestücke bleiben äußere Motive. Am deutlichsten entfaltet sich der Sinn des Spiels in dem immer sehr bewegten, erregten, mimisch-belebten und oft bis zur Karikatur „chargierten" Gespräch (mit Einschluß der Einzelrede). Diese Drohungen und Planungen, diese polternden Auseinandersetzungen mit ihren raschen Stimmungswechseln, diese Anklagen und Entschuldigungen sind eben selbst schon Handlung. Doch alle diese Reden halten sich im Rahmen der nächsten, meist als närrisch angesehenen Umwelt und werden allenfalls mit kleinen satirischen Mahnungen und Seitenblicken auf die Stände oder die Geschlechter gespickt. Nirgends erwachsen aus den Verkehrtheiten dieses Alltagslebens irgendwelche feineren Fragestellungen von menschlich-sinnbildlicher Bedeutung; so etwas würde nur das behagliche Zuschauen und die gute Laune stören, die eben durch das tolle Treiben hervorgerufen wird und sich im Anschauen und innerlichen Mitmachen einmal austoben will. In diesem Sinne wird aber die „Vorderseite" des Lebens hier mit einer Sättigung und Dichte dargestellt, um die manche spätere Dramaform das alte Spiel beneiden könnte. Hans Sachs ist in seinem eigensten Bezirke unbeschränkter Herrscher und ein wahrer Meister seiner Kunst; aber der Sprung auf die „Bretter, die die Welt bedeuten", auf die hohe Bühne ist

von beiden kein vollständiges Werk erhalten, so daß wir in ihre Auffassung und Technik nicht näher eindringen können. — Vgl. z. folgendem R. Petsch, Hans Sachsens Fastnachtsspiel vom Fahrenden Schüler. Versuch einer typologischen Deutung. ‚Zeitschrift für Deutschkunde', Bd. 50, S. 18 ff.

Digitized by Google

dem biederen Verfasser handwerklicher Meistersinger-Tragödien und -Komödien so wenig gelungen, wie seinem großen Nachfolger F. Raimund. Daran war gewiß vor allem sein gutmütiger, kleinbürgerlicher Humor schuld, der nichts von einem dramatischen „Weltgefühl" im tragischen oder komischen Sinne an sich hatte. Nicht minder aber wirkt sich hier die Stimmung und das Verlangen seiner Zuschauer aus dank jener heiteren Fastnachtslaune mit ihrer Freude an der witzigen Übertrumpfung der „gestandenen Leute", der „seßhaften" Bauern, der „Großkopfeten" und der „G'wappelten", wie man heute in Bayern sagt. Man wollte eben nur das gewöhnliche Leben mit seinen oft verborgenen Verkehrtheiten aufgedeckt und in kräftiger Übersteigerung vorgestellt sehen; man wollte sich wohl einige Zeit darüber lustig machen, um es nachher desto besser wieder ertragen zu können.

c) Heitere und ernste Spiele neuerer Zeit

Natürlich kann das Spiel auch ernste Gegenstände in ernster Stimmung ergreifen. Hierher gehören Gesprächsspiele wie ‚Der Ackermann aus Böhmen' des Johann von Tepl, ‚Der Tod Adams' von Klopstock und selbst seine „Bardiete", vor allem aber jene Monodramen in der Art von Goethes ‚Proserpina', wovon oben (S. 17) die Rede war. In diesem Falle will man eben einmal das Leben von seiner meist verborgenen, sehr ernsten Seite, mit seinen Abgründen und Gefahren sehen, ohne sich bis zu der Anschauung seiner Zweideutigkeit, seiner Doppelsichtigkeit durchzuringen. Jenes läßt sich ertragen und mit in das wirkliche Dasein des Tages hinübernehmen, dem es vielleicht eine düstere Note verleiht; dieses würde den Menschen außer sich geraten lassen, wie es jedes echte Drama tut, wie es aber dem bescheideneren Gepräge des Spieles durchaus widerspricht.

Auch das heitere wie das ernste Spiel hat seine „große Form", die gerade auch von Meistern des echten Dramas wie Lope de Vega, Goldoni und Shakespeare mit eigener Meisterschaft gehandhabt worden ist. Hier blühen die einzelnen Teile, z. B. die Prachtfiguren am Hofe der Olivia (in ‚Was ihr wollt') mit ihren oft derben Späßen derartig auf, daß sie den „Gang der Handlung" völlig in den Hintergrund drängen. Dasselbe gilt aber auch von den gründlich-sentimentalen Szenen, die sich zwischen dem Herzog, Olivia und der verkleideten Viola abspielen und (in gewissem Sinne) von den mehr aufregenden Auftritten der beiden Seeleute usw. Immerhin lassen sie doch das Band der erzählbaren Handlung an entscheidenden Wendepunkten immer wieder durchschimmern und sind durch Ösen und Haken genügend verknüpft. An Stelle der organischen

Digitized by Google

Vorgangseinheit aber mit ihrer sphärischen Austiefung wölbt sich um alle diese Bilder und Gestalten herum eine ganz eigene, in unserem Falle aus sprudelnder Laune und belächelter Schwermut. zusammengewobene Atmosphäre, die nur einer der größten Meister der Bühne zu einer vieltönigen Einheit gestalten konnte. Diese Atmosphäre ist es ja auch (wenn auch jeweils eine von anderer Färbung), die bei den großen Spaniern oder bei unseren Wiener Volksdramatikern das Ganze zusammenhält (nur daß in dem letzteren Falle die vornehme Gesellschaft nicht mit jener Selbstverständlichkeit hingestellt und zugleich belächelt wird wie im Reiche der Königin Elisabeth oder im Lande der Hidalgos).

d) Das Theaterstück[1])

Das heitere Spiel Shakespeares steht hoch- und fast gleichwertig neben seinen großen Dramen, wie seine mehr spielartig-demonstrativen „Historien" neben seinen hohen Tragödien; so behalten Raimunds Zauberpossen, aber auch manches von Nestroy, in neuerer Zeit die köstlichen Einakter von L. Thoma oder manches plattdeutsche Spiel Glanz und Wert neben dem klassischen Drama der Deutschen, wenn auch auf anderem Boden. Viel übler steht es mit dem vergeblichen oder nur scheinbaren Ringen anderer, es den großen Meistern des hohen Dramas ernster und heiterer Stimmung gleichzutun, mit ihren Themen und ihren Mitteln zu arbeiten, ohne sich gleich ihnen um die letzten Rätsel des Lebens zu bemühen, sich von den nie gelösten Fragen des Menschenlebens das Herz brechen zu lassen und erst zuletzt, falls geniale Veranlagung dazu vorhanden ist, in die Kunst zu flüchten. Auf einer leichter erreichbaren Höhe (die aber durchaus eine Höhe darstellen soll), hat sich von jeher das „Theaterstück"[2]) niedergelassen, das ja zu allen Zeiten geblüht

[1]) Außerordentlich fesselndes Material über das französische Theaterstück, besonders über die glänzende „Mache" eines Sardou und seiner Nachfolger bringt G. Müller, Dramaturgie, S. 73 ff. Gewiß hat Müller damit recht, daß auch der höchststehende Dramatiker einer gewissen „Technik", einer Summe von handwerksmäßigen Regeln nicht entraten kann; dennoch bleibt die „gewählte Technik" immer eine große Gefahr für dichterisch-dramatische Wirkungen; und die Größe eines Shakespeare oder Schiller ist gewiß nicht aus ihrem „Handwerkertum" abzulesen, das sich übrigens leichter beobachten und nachahmen läßt (vgl. E. v. Wildenbruch!) als ihre poetische Größe des „Schauens".

[2]) Natürlich ist das Theaterstück ein typisches Zivilisationserzeugnis und so wenig eine Sproßform des Dramas wie eine folgerechte Entwicklung des „Dramatischen Spiels". Es ist eine echte Kümmerform, ein „hybrides" Gebilde, ein Bastard vom Drama (oder dramatischem Spiel) und einem Mimus von der Art der „mimischen Hypothese" des späten Altertums. Vgl. R. Plöhn: Das Theater-

Digitized by Google

hat und dem noch mindestens 90 vom Hundert aller Bühnenwerke angehören, die heute als „Novitäten" über unsere Bretter gehen. So standen schon Iffland und Kotzebue (der eine nach K. Goedekes treffendem Urteil „platt und moralisch", der andere „platt und unmoralisch") neben unseren Klassikern und beherrschten zahlenmäßig die Bühne selbst in Weimar; so folgten mancherlei Ritter-, Soldaten- und Judenstücke den Meisterwerken unserer Großen nach. So standen aber auch sehr geschickte und in der Technik äußerst gewandte Verfasser von unzweifelhaftem „Talent", nur ohne Größe, Männer wie H. Sudermann im Schatten Ibsens, mit dessen Problemen sie z. T. gefällig spielten (etwa so wie Lessing sagt: „mit dem Spiele spielend"), ohne jemals an seine Tiefe und seinen Ernst heranzureichen. So steht E. v. Wildenbruch im Banne Schillers, ohne dessen Lebenswerk irgend weiterzuführen, so steht mancher neuere Opernkomponist und Textdichter im Gefolge R. Wagners. Unzweifelhaft haben viele der Genannten eine gewisse dramatische Begabung besessen und manche gute Szene, manche runde Figur (besonders minderen Ranges), manches Streitgespräch ist ihnen überraschend gut gelungen. Nur bleiben diese Wirkungen eben auf bestimmte Gelegenheiten beschränkt, so daß man hier mit besonderer Betonung von „Gelegenheitsdramatikern" reden könnte. Hier und da kann bei der Besprechung technischer Fragen oder einzelner Wirkungen auch die wissenschaftliche Dramaturgie auf sie Bezug nehmen; im großen ganzen können wir an ihnen vorübergehen, da unsere großen Meister der dramatischen Form uns auch in technischer Hinsicht mehr zu sagen haben.

Sie sind es, die alle äußeren oder äußerlichen Gebärden, Äußerungen und Handlungen immer wieder auf innere Bewegungen im Herzen der Spieler, in ihrer Atmosphäre und zuletzt im Weltganzen zurückbeziehen und deren jeder auf irgendeine Weise zu der Spaltung der Welt gelangt, die Hebbel am ausdrucksvollsten ausgesprochen hat: zu jener Spaltung der „Idee" in sich selbst, woraus alles echte dramatisch-zwiespältige, nicht mehr bloß polare, sondern von Grund auf „widersprüchliche" Leben entspringt [1]). Manches Spiel, das sich als „Drama" gibt, reicht durch seine Grundstimmung, durch die Einsicht in die Zwiespältigkeit oder die innere „Gebrechlichkeit dieser Welt" dicht an die echte dramatische

stück. Umriß einer Technik und Psychologie des modernen Dramas (1913). Es ist bezeichnend, daß im „Publikum" jedes Drama als „Theaterstück" bezeichnet und — aufgefaßt wird.

[1]) Vgl. Fr. Hebbels Vorwort zu ‚Maria Magdalena' (s. unten S. 30); dazu die Lehre von der „Koexistenz" bei A. Pfeiffer, a. a. O., S. 48 ff.

Digitized by Google

Dichtung heran, ohne sie doch zu erreichen, weil hier weder innerlich noch äußerlich um einen höheren Lebenszustand wirklich gerungen wird. Auf diesem Felde des „Annäherungsdramas", das im Grunde ein erhöhtes Spiel ist, hat sich bei uns vor allem G. Hauptmann große Verdienste erworben: im ernsten Sinne mit ‚Hanneles Himmelfahrt' oder ‚Pippa", im heiteren Sinne vor allem mit dem ‚Kollegen Crampton' und dem ‚Biberpelz': in allen diesen Fällen geht die künstlerische Absicht darauf aus, den Menschen in seiner Lebensnot oder unter Verhältnissen (z. B. auch unter dem Zwange von Instinkten) zu zeigen, die eine angeborene Tüchtigkeit nicht zur Entfaltung kommen lassen. Das gibt dem Gegenstande eine tragikomische Note, die nur durch die Schaubühne vermittelt werden kann: schon deswegen, weil die Schilderung der bestehenden Verhältnisse eine stark mimische Schilderung und diejenige des „verunglückten" oder „verbogenen Charakters" eine gewisse „Chargierung" verlangt, um auf uns zu wirken. Die letzte Nachwirkung ist freilich, da das Traurige oder Bedauerliche neben dem Satirischen überwiegt, nicht eigentlich dramatisch, sondern mehr episch und in den Fällen des ernsten Spieles nicht ohne lyrische und malerisch-tänzerische Beiwerte. Auch diese Dinge haben ihr gutes Recht auf Bühnendarstellung und sie erlangen ihre stärkste Wirkung gewiß in Erinnerung an echt dramatische Leistungen des gleichen Dichters oder der Gattung überhaupt. Aber das kann uns nicht darüber täuschen, daß das „Drama", mit dem wir es hier zu tun haben, als selbständige Größe von eigenen Maßen und Wesenszügen darüber steht und für sich betrachtet werden will.

Anhang. Das No.

Keine Urform, sondern eine Erstarrungsform des Dramas stellt das japanische No (=Kunst) dar. Die Masken und die Hauptrollen stehen fest und drängen überall auf das Typische, Repräsentative hin. Die Masken an sich sind freilich höchst eindrucksvoll: sie drücken nicht nur seelische Haltung (Stimmung, Affekt), sondern auch Lebensalter und sonstige persönliche Züge aus, wirken aber dann doch wieder als starrgewordene Individuen oder „Momente". Alle einzelnen Motive, Bewegungen streben, gleich der Musik, eine hohe Form der Vollendung an, zugleich aber eine allgemeingültige Darstellung der jeweiligen Konflikte, Gefährdungen und Rettungen usw. So wirkt das Ganze nicht sowohl als Ausdruck einer einmaligen Lebensschau, denn als „Demonstration" gewonnener Einsichten mit bühnischen Mitteln. Am nächsten kamen ihm die Moralitäten" unseres Mittelalters, die „Jedermann-Stücke" u. dgl.

Digitized by Google

KAP. II. DAS WESEN DES DRAMATISCHEN UND DIE INNERE FORM DES DRAMAS

Vorbemerkung

Innere Form haben keine toten Dinge, keine Erzeugnisse des Zufalls, der Spielerei oder der reinen Zweckhandlung. Sie folgen keinem inneren Bildungsgesetze, sie sind „entstanden" oder „gemacht", aber nicht „geworden"; sie haben keine Seele und sprechen unser Innerstes, unsern „Seelengrund" nicht unmittelbar an; erst unsere ästhetische Betrachtung kann eine Seele in sie „hineinlegen" durch einen eigentümlichen Verwandlungsvorgang. Ein inneres Lebensgesetz, das der Seele des Menschen vergleichbar und verwandt ist, haben dagegen alle lebendigen Organismen und geistigen Wirkungseinheiten, an denen wir mit unserem eigensten Leben teilnehmen; dieses Gesetz, das alle ihre Lebensvorgänge beherrscht, ist die innere Formkraft, kraft deren sich das Wesen eine Gestalt zu geben sucht. Das gilt also in besonderem Maße von den künstlerischen Gebilden, die sich im Schaffensvorgange gleichsam schon von ihrem Urheber ablösen und ihm als Wesen eigenen Rechtes und mit eigenen Lebensgesetzen gegenübertreten, wie denn auch wir sie als eine Art lebendiger Wesen empfinden, mit denen wir uns auseinanderzusetzen haben, weil sie etwas „sagen". Durch die Wahrnehmung der (von innen her bedingten) Gestalt (also nicht bloß der äußeren Form, in der sich jene doch in hohem Maße widerspiegelt) fühlt sich der Gestaltungstrieb in uns selbst zur Tätigkeit aufgefordert, so daß der Eindruck des Gestalteten und die Antwort unseres Gestaltungsvermögens ständig zusammenwirken in jenem illusionistischen Zwischenreiche (zwischen Wirklichkeit und Gedanken), in dem das Kunstwerk vor uns erscheint. In dieser Schicht aber sind auch unsere menschlichen Wertgefühle verwurzelt; hier suchen und empfangen sie ihre „Verwirklichung" im Sinnbilde. Dabei verhalten sich wieder die verschiedenen Künste verschieden. Wie das Wesen und die äußere Form aller jener lebendigen („personalen") Erfahrungsinhalte sich immer in einer bestimmten Richtung (intentional) entfalten und damit auf die Darstellung bestimmter Wertgruppen ausgehen, so fühlen sich auch bestimmte Wertschichten unserer Innerlichkeit mit ihren Eigenwertungen davon angeregt: wir treten also den Gestalten mit einer bestimmten Werthaltung gegenüber, die wir auch als Selbstwert und zugleich als eigentümliche Steigerung unserer wertenden Menschlichkeit empfinden, und wir nehmen ihnen gegenüber eine besondere Einstellung ein, d. h. wir sehen sie im besonderen Lichte jener Werte. Das gilt schon von der organischen Auffassung einer Pflanze wie eines Tieres, von einer gegliederten Überlegung wie von der Entdeckung eines Naturgesetzes, von einem Gemälde wie von einem Gedicht, vor allem gerade im Bereiche des Phantasieschaffens, also auch der Dichtung und nicht zuletzt des Dramas.

Schon der erste Eindruck einer dramatischen Aufführung versetzt uns gleichsam traumartig in eine dramatische Grundhaltung, von der aus wir uns zu der künstlerischen Darbietung auf der Bühne in bestimmter Weise einstellen; durch die stetige Erweiterung und Verfeinerung unserer Einstellung aber wird auch unsere Haltung dauernd vertieft und verstärkt; so wird der anfangs verschwommene Begriff von dem, was der Dichter mit seinem Werke im künstlerischen Sinne

Digitized by Google

„eigentlich will", durch ein ständiges Hineinwachsen in diesen Organismus gefestigt und endlich geklärt, bis wir ein erlebtes Gegenbild von dem erhalten, was dem Verfasser als Gegenstand seines Schaffens vorschwebte.

Die dramatische Wirkung ist also in hohem Grade bestimmt durch das Zusammenwirken des gesprochenen Textes und des Bühnenbildes. Hier greifen Dichterisches und Mimisches dauernd ineinander, so zwar, daß jenes dauernd nach Anschaulichkeit, dieses nach Vergeistigung strebt. Die Bedingung des dramatischen Gesamteindruckes ist also das fruchtbare Wechselspiel des Dramatischen (im engeren Sinne) und des Theatralischen.

§ 1. DAS DRAMATISCHE UND THEATRALISCHE

1. „Das Dramatische", diese letzte irrationale Steigerung und Verwesentlichung des Mimischen nach der Seite einer in charakteristischen Bewegungen und unter Widersprüchen sich entfaltenden Menschlichkeit ist im Grunde ein undefinierbares, dynamisch zu wertendes „Es", so gut wie das Religiöse, das Malerische, das Wissenschaftliche u. a., was sich in ganz besonderen seelischen Haltungen und Einstellungen zur Welt verwirklichen will, was wir bei entsprechender Selbstbesinnung zunächst als Triebhaltung oder als dumpfes Begehren in unserer Seele vorfinden und was wir unter der Auswirkung dieser Grundkraft rings um uns her als das jeweils Wesentliche am Leben wahrzunehmen glauben oder unseren Wahrnehmungen aufprägen.

Von anderen, auch dichterischen Verhaltungsweisen unterscheidet sich die dramatische am sinnfälligsten durch ihre Verbindung mit dem, was die Bühnendarstellung mit sich bringt, mit dem „Theatralischen" im weitesten Bereich. Das Theatralische an sich entspricht unserer Lust am Schauen auffallender, bewegter Vorgänge in einem mit ähnlichen Energien geladenen Lebensraum. (An sich ist das Theatralische nur an den Wechsel der Zustände mit ihren Bildern, nicht an deren Gegensätzlichkeit gebunden.) Losgelöst vom Dramatischen im engeren Sinne oder zur Herrenstellung durchgedrungen (wie in der alten Oper), äußert es sich auf eine mehr realistisch-sinnliche als ästhetische Weise: subjektiv lockt es den Menschen, der sich an „großen Auftritten" freut, sich aber auch gern in „Pose" setzt und sich „ein Air gibt". Im Leben erscheint eine „Welt" oder ein menschlicher Bezirk als theatralisch, wenn es hier immer wieder zu „Auftritten" kommt, die weniger um einer Sache, als um ihrer selbst willen „gespielt" werden, um einen „Eklat" oder doch allgemeine Aufmerksamkeit hervorzurufen; da herrschen überraschende Wendungen und gewaltsame Wirkungen vor, die durch einen kleinen Anlaß „ausgelöst" werden; aber mit der Entladung scheinbar angesammelter Kräfte hat es denn meist auch sein

Digitized by Google

Bewenden. Nicht mehr „theatralisch" nennen wir bedeutende Szenen, in denen sich Kräfte sinnvoll zusammenballen und entladen, um dann ihre Wirkungen in die Ferne auszustrahlen. Mit solchen Szenen hat es das Drama zu tun. Sie erlangen volles Leben und Bedeutung durch die Bühne [1]).

2. Tieferen Naturen dient aber auch das Theatralische schon im Leben als Sprungbrett, von dem sie sich oft zu höheren Bereichen des Menschentums aufschwingen. An die Stelle kleinlicher Eifersüchteleien und sich kreuzender Begehrungen treten jetzt die inneren und äußeren Überschneidungen und Wechselsteigerungen von Wertungen und Strebungen mit immer neuen Hemmungen, die den Willen auf eine andere Ebene zwingen und ihn wieder höheren Zielen und neuen Widersprüchen zudrängen. Damit geht das Theatralische in das Dramatische über; unsere Seele lebt nun von ihrer eigenen Widersprüchlichkeit und von den tiefen Gegensätzlichkeiten der Welt, die in der dichterischen Gestaltung zuletzt das Leben und seine höchsten Ordnungen in Frage zu stellen scheinen, nach jenem bedeutenden Wort von Fr. Hebbel (oben S. 26), das wir hier wörtlich anführen:

„Nach Shakespeare hat zuerst Goethe im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten Wahlverwandtschaften wieder zu einem großen Drama den Grundstein gelegt, und zwar hat er getan oder vielmehr zu tun angefangen, was allein noch übrigblieb; er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen; er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Zentrum, um das das Ich sich herum bewegt, d. h. in der diesem erfaßbaren Seite desselben, aufzuzeigen und so den Punkt, auf den die gerade wie die krumme Linie zurückzuführen schien, in zwei Hälften zu teilen gesucht."

Es kommt wenig darauf an, ob der letzte Grundwiderspruch in Ewigkeit bestehen bleibt: im Drama als in einer künstlerischen Darstellung

[1]) Die Bedeutung der Bühne für die Auswirkung des Dramatischen hat Lessing erkannt. Im 80. Stück der ‚Hamburgischen Dramaturgie' heißt es „Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen?, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde." Nur beschränkt Lessing die dramatische Wirkung zu eng auf die Erweckung der (tragischen) Leidenschaften „Mitleid" und „Furcht", die „in keiner andern Form auf einen so hohen Grad erregt werden können". Wir müssen den Kreis des dramatischen Erlebens ausdehnen und können uns nicht mit einer inhaltlichen Bestimmung begnügen. Zum Obigen vgl. die (nicht in sich gleichwertige) Sammlung von Fr. Baumann und K. W. Körner, Die große Szene, Tübingen o. J.

Digitized by Google

des Lebens wird immer irgendein Ausgleich der „absoluten Tragik" gesucht werden, sei es auch nur in dem heldischen Widerstande des Menschen gegen die Macht, die ihn vernichtet (nach Schiller also in der „moralischen Zweckmäßigkeit", die sich gegen die „physische", aber auch gegen die „metaphysische" aufbäumt); der Ausgleich kann in der Idee des Zuschauers erfolgen, er kann aber auch in das Werk selbst hineinverlegt werden, indem z. B. der Grundwiderspruch als solcher als Weltgesetz erkannt oder aber der völlige Untergang des Helden durch die Überwindung einer Schicht oder einer Haltung seiner Seele ersetzt wird; der Ausgleich kann auch geschichtlich oder metaphysisch „später" erwartet werden, wie ja Hebbel gern seine Tragödien mit einem bestimmten Zeitpunkt der Menschheitsentwicklung verknüpft [1]) oder christliche Dramatiker, z. B. in Spanien, einen Ausgleich in der Ewigkeit annehmen. Durchweg aber muß, im heiteren wie im ernsten Drama, ein auf gewöhnliche Weise (durch gutmütiges Nachgeben, durch rohe Gewalt oder glückliche Zufälle) nicht lösbarer Widerspruch (ein „Konflikt" im idealen Sinne) zugrunde liegen und der Dichter wie der Zuschauer muß den Mut haben, die Welt unter diesem als dem wesentlichen Gesichtspunkt zu sehen. So kann die Haltung des dramatischen Menschen heiter, bitter-ernst oder von hoher Zuversicht sein; sie kann von eisiger Kälte oder von stürmischem Feuer zeugen, immer aber gilt von ihr das Wort von G. Hauptmanns Glockengießer Heinrich über den „heißen Trunk" seines Lebens:

„Zu Zeiten war er bitter, manchmal süß,
Doch immer war er stark, wie ich ihn trank".

§ 2. DER DRAMATISCHE MENSCH

1. Dramatisch ist also der Mensch, der imstande und gewillt ist, der den Mut und vielleicht die Verwegenheit hat, sein Ich und die Welt um ihn her unter dem Gesichtpunkt der dialektisch gespaltenen Idee zu sehen, von welcher Art der letzte Widerspruch, inhaltlich gesehen, auch sein möge: ein Widerspruch zwischen Gott und Schöpfung, Seele und Leib, Ich und Gemeinschaft, Pflicht und Neigung, Autorität und tatsächlicher Herrschgewalt – genug, daß dem jeweiligen Betrachter (seiner selbst, seiner Zeit, seines Volkes in einer bestimmten Lage) der oder jener dieser Grundwidersprüche als der eigentlich maßgebende erscheint und das Bild seiner Welt, damit aber auch sein inneres Gehaben bestimmt. Die Haltung des drama-

[1]) Vgl. meinen Aufsatz ‚Hebbels dramatische Fragmente' in Ilbergs ‚Neuen Jahrbüchern'. 1. Abt., Bd. 11, besonders S. 211 f.

Digitized by Google

tischen Menschen ist also weit verschieden von der des Lyrikers, der den Augenblick einer hohen Stimmung freudiger oder leidvoller Art festhalten und den Becher bis zur Neige auskosten will; ebenso verschieden von der des Epikers, der bei aller Teilnahme den Strom der Ereignisse in einer gewissen Entfernung an seinem geistigen Auge vorübergehen läßt und, so nahe er den Geschehnissen und ihren Trägern kommen mag, noch immer als Beurteiler, Betrachter oder doch Berichterstatter darüber steht oder sich „draußen hält"; der Dramatiker liebt es, mitten in den Ablauf der Dinge hineinzuspringen und an allem lebendigen Anteil zu haben, worin sich der Konflikt aufzulösen oder zu offenbaren scheint. Dabei bringt es die allgemeine dichterische Haltung mit sich, daß er als alldurchdringender, alles gliedernder und ordnender Geist zu uns spricht und an dem Stück bewegten Lebens, das er darstellt, jene Leitwerte hervortreten läßt, um die sich alle Poesie bemüht und die nur hier von besonderer Art sind: aus der Fülle der Möglichkeiten greift er kraft seiner inneren Haltung alle jene heraus, die sich erfahrungsgemäß unter lebhafter Bewegung, unter Gegensätzen und Umschlägen entfalten, deren Leitwerte entsprechende Gegenwerte herausfordern und die unser Menschentum nach einer bestimmten (dynamisch-antinomischen) Seite hin voll entfalten („integrieren").

So zeigt denn die dramatische Einstellung uns eine Welt, die von gewaltigen Energien erfüllt ist; von Kräften, die immer miteinander ringen, weil ihre Grundrichtung entgegengesetzt ist, die aber doch immer wieder auf irgendeine Weise „zusammenkommen", weil sie aufeinander angewiesen zu sein scheinen; sie scheinen sich jeweils an einem einzelnen Punkte festzulegen, um gemeinsam, wenn auch gegeneinander anstrebend, in die Tiefe zu bohren und einen Lebenszustand gänzlich auszuschöpfen und gleich danach wieder aufzutauchen, um im Ringen miteinander einem unbekannten, doch der Ahnung nicht unzugänglichen Ziele entgegenzueilen: in beiden Fällen zeigen die „Ballungen" der treibenden Kräfte eine höchste Erfülltheit; sie zeigen das Leben von seiner gegensätzlich-dynamischen Seite und berühren damit eine bestimmte Schicht unserer Seele, die selbst immer nach solchem Erleben hinstrebt. Sicherlich ist das bei dem unverbildeten Menschen der Fall, der mindestens von Zeit zu Zeit — sei es in den Konflikten des privaten oder des öffentlichen, z. B. politischen Lebens — seine dramatische Erregung braucht, um dann wieder einem mehr lyrischen Ausgenießen einzelner Punkte oder einem mehr epischen Ausschwingen der Lebenslinie im großen sich zu überlassen. Wohl gibt es „schwächliche" Menschen, die nicht nur im Leben den großen Aufregungen, Kämpfen und Entscheidungen ausweichen, wie Fr. Grillparzer.

Digitized by Google

sondern auch in ihrer Phantasie nicht jene starke Sehnsucht nach dem gesteigerten Leben aufbringen, die den großen Österreicher in steter seelischer Unruhe erhielt und zum dramatischen Dichter machte. Den ganz „undramatischen" Menschen kann bestenfalls der Film mit seinem raschen, bunten Bilder- und Szenenwechsel und seiner linearen Erstreckung etwas bieten. Andere aber werden im Leben und vollends in ihrer Einbildung immer wieder in dramatische Szenen hineingerissen und in dramatisch-geheimnisvoller Art vorwärts getrieben. Das sind die „hochdramatischen" Naturen, die im eigentlichen Sinne „dramatischen Menschen".

2. Der Dramatiker scheint gleichsam die Haltung und Einstellung des Lyrikers und des Epikers in sich zu vereinen: er hält an einem Punkte still und wagt ihn auszukosten, gleichzeitig aber drängt es ihn von diesem Punkte zu anderen fort und er sucht immer wieder nach der alle Punkte vereinenden Linie, die das ganze Gebilde sinnvoll abschließt; oder, vom Vorgang aus gesehen: er sieht die Welt nicht in ihrer einmaligen, „ruhenden Gegebenheit", sondern als einen großen Prozeß an, der sich zunächst immer in kleineren Konflikten und Teillösungen spiegelt; doch weisen diese stets über sich hinaus, um erst in der Entscheidung des Grundkonfliktes, der ein Menschheitsproblem darstellt, ihre volle Lösung zu finden. Dieses ewige, lebendige Hin und Her zwischen Punkt und Linie, zwischen dem „verselbständigten" Teil und dem alles umschließenden Ganzen ist an sich schon bezeichnend für die dramatische Einstellung. Auch die Erzählung, z. B. der Roman, bleibt an einzelnen Punkten stehen und läßt dann immer wieder die durchgehende Linie aufleuchten; aber das ganze Verhältnis ist hier ruhiger, es entspricht ungefähr dem durchgehenden Wellenschlage unseres Lebens. Im Drama haben die einzelnen Punkte wie die Linie ihre besondere Bedeutung und die fruchtbare Reibung beider erzeugt ein Erlebnis, das wir auch im täglichen Leben als „dramatisch" bezeichnen würden.

Mit diesem Gegensatz zwischen einem gewissen Sich-Festbohren an einzelnen Punkten und einem alles durchdringenden Vorwärtseilen ist noch ein anderer verbunden. Nicht immer sind es äußere Gegensätze oder Verflechtungen, welche die „Handlung" in Gang erhalten; oft kommen die Anlässe zu großen Entscheidungen, Umstellungen und „Umschlägen" von innen oder vom Schicksal her; dann ragt der „Vorgang" (s. unten S. 45 f.) in die „Handlung" herein. Die Handlung strebt einer glücklichen oder vernichtenden, auch wohl einmal einer ausgleichenden „Katastrophe" zu, welche die „Konflikte" zur Lösung bringt; der Vorgang aber strebt jener inneren Vollendung der Situation und der Figuren zu, die wir hier als „Integration" bezeichnen. Während das Drama auf uns wirkt, fühlen wir uns bald von der Handlung selbst, bald

Digitized by Google

von dem darin wirkenden Vorgange gefesselt und damit zwischen zwei Möglichkeiten der menschlichen Betrachtung gegensätzlich, also dramatisch bewegt. Wir fühlen auch hier, daß die „Wahrheit", die uns ergreift und die im dichterischen Bilde rein ausgesprochen werden will, sich aus beidem zusammensetzt: aus punktweisen Verfestigungen und linearem Vordringen auf der einen, aus der steten Bereicherung der äußeren Erscheinung und der ständigen Vertiefung ihres inneren Sinnes auf der anderen Seite.

3. Die Entwicklung in die Länge kann sich natürlich auf verschiedene Weise vollziehen: sie kann mit dynamischem Ungestüm daherrollen, wie so oft bei Shakespeare und auch bei Schiller, oder sie kann mit leichterem Wellenschlage und doch unerbittlich vordringen, wie in Goethes Versdramen; sie kann auch, wie bei Grabbe, in „zackigen" Formen unter lauter Überraschungen, oder (wie im Märchendrama) mit wunderbaren Wendungen vor sich gehen. Nur eine ganz eben verlaufende, „allmähliche" Handlung (wie in Goethes ‚Wilhelm Meister') wäre von Grund auf undramatisch. Sie entspräche einer solchen „Einstellung" zur Welt, die unserer dramatischen „Haltung" nicht gemäß wäre, unsere Erwartungen nicht befriedigte.

Es liegt auf der Hand, daß die äußere Entwicklung zur Katastrophe hin und zumeist auch das Verweilen an einzelnen Punkten („Auftritten") zunächst die theatralische Darstellung angeht, das Drängen in die Weite aber und das schicksalhafte Durchscheinen des Vorganges mit seinen Problemen mehr der dichterischen Seite des Dramas entspricht; daß aber beide stets lebendig mit- und ineinander wirken müssen, um die volle „dramatische" Wirkung zu erzielen.

Wir erleben somit den dramatischen Menschen in dreifacher Form und doch im letzten Grunde einheitlich. Dramatisch ist zunächst der Mensch auf der Bühne, der in „prägnanten Situationen" lebt und eine gegensätzlich geordnete Welt mit seiner widerspruchsvollen Seele erfüllt; dramatisch ist ferner der Dichter, der diesen Menschen und seine Welt auf Grund innerer Schau in Bewegung setzt und zu dessen Existenz das Leben in gegensätzlichen Schauungen gehört; angesichts einer bestimmten dramatischen Dichtung aber tritt die Fülle der Möglichkeiten, der Abschattungen dramatischen Welterlebens in dem Dichter weit zurück hinter ihrer Verdichtung in dem einzelnen Falle, da dann der Dichter in seinen Helden (wie in andere Figuren) eingeht, sich mit ihm identifiziert[1]) und nach

[1]) Darüber schöne Worte des jungen Schiller in seinem Brief an Reinwald vom 14. April 1783: „Wir schaffen uns einen Charakter, wenn wir unsere Empfindungen und unsere historische Kenntnis von fremden in andere Mischungen

Digitized by Google

bestimmten Seiten hin in ihm sich „vollendet"; damit aber wendet sich der Dichter an die entsprechenden Schichten unserer Persönlichkeit und dient als Mittler zwischen uns und seinen Figuren, denen wir uns mit einem eigentümlichen „Rollentausch" unterschieben („substituieren"). Es entspricht der Vielseitigkeit und der dramatischen Aufgewühltheit unserer Seele, wenn wir uns bald in diese, bald in jene Figur hineinleben, wenn wir unwillkürlich Maria Stuart und Burleigh, Egmont und Alba rechtgeben und, wie Goethe sagen würde, „das eine so unbedingt wie das andere"; denn es geht ja auch nicht um Ausgleich und Vermittlung, sondern um die Verfolgung des dramatischen Widerspruches bis in seine Wurzeln einerseits, seine feinsten Verästelungen andererseits; zu dem allen ist keine kühl-rationale Betrachtung, sondern eine Art magischer Verwandlung notwendig, wobei das (reichlich abgewandelte) Wort des Dichters seine ganze Zauberkraft beweist.

Wie in jedem von uns, so steckt in jedem Dichter auch ein dramatischer Mensch, der nur nicht immer die Obergewalt über das gesamte Menschentum haben muß. Auch bei den großen Dramatikern beherrscht die dramatische Haltung die Seele und die dramatische Einstellung zur Welt nicht ihren ganzen Lebenslauf; wir brauchen nur an Sophokles, Shakespeare und Schiller zu erinnern; ihre besondere künstlerische Veranlagung bleibt oft lange Zeit „latent", um dann erst angesichts einer poetischen Aufgabe zu erwachen und sich schöpferisch zu betätigen. Bei anderen Dramatikern verzehrt sich eine dramatisch-widersprüchliche Anlage in sich selbst, zerstört ihre frische Lebendigkeit und ihre „naive" Einstellung zum Leben und führt dann nur in Zeiten des Schaffens zu einer vorübergehenden Befriedigung, zu einem gewissen Glück. Wir denken hier vor allem an Grillparzer und, mit einem gewissen Abstande, an Otto Ludwig. Wieder andere sind gleichsam verborgene oder outrierte tragische Helden im Leben und können nicht einmal in der Kunst zu einem vollkommenen Ausgleich gelangen; es sind explosive Naturen wie vor allem Chr. D. Grabbe, der aus den meisten seiner Heldenfiguren mit einer fast kreischenden Stimme zu uns spricht, um das Leben mit seinen ewigen Dissonanzen anzuklagen und es zugleich auf gewisse Weise zu genießen [1]).

4. So geht der Dramatiker mit einer Art von verkrampfter Haltung darauf aus, überall jene Widersprüche und Konflikte aufzusuchen, sie bis in ihre Wurzeln zurückzuverfolgen und bis zur höchsten Zuspitzung zu

bringen, bei den Guten das Plus oder Licht — bei Schlimmern das Minus oder den Schatten vorwalten lassen. Gleichwie aus einem einfachen weißen Strahl, je nachdem er auf Flächen fällt, tausend und wieder tausend Funken entstehen, so bin ich zu glauben geneigt, daß in unserer Seele alle Charaktere nach ihren Urstoffen schlafen und durch Wirklichkeit und Natur oder künstliche Täuschung ein dauerndes oder nur illusorisch- und augenblickliches Dasein gewinnen. Alle Geburten unserer Phantasie wären also nur wir selbst."

[1]) Vgl. F. Martini in der Germ.-Rom. Monatsschrift, Bd. 30, S. 158 ff.

Digitized by Google

entwickeln; vor allem weiß er die innere Welt als ein wirres Durcheinander oder auch als ein höchst verflochtenes Gewebe, als die Abspiegelung jener Gegensätze darzustellen. Dem entspricht nun seine Einstellung zunächst zu der Welt der Wirklichkeit und dann zu der von ihm geschaffenen, die wieder seinem Phantasiebilde genügt. Wenn jedes künstlerische Sinnbild von der Seele seines Schöpfers durchtränkt ist, dann ist es dieses von einer — schon im vorkünstlerischen Verhalten — jederzeit kampfbereiten, zur Auflösung aller festen Werte, zur steten Neuwertung und zu ständigen „Revisionen" des erreichten Standpunktes entschlossenen, einer ewig unruhigen, „umschläglichen" Seele, die sich selbst aufzulösen droht, bis sie im Drama eine eigene Form gewinnt. Von da aus müssen auch „dramatische Figuren" beurteilt werden. Da wird z. B. die Liebe, welche die feindlichen Brüder von Messina in Schillers Drama „in heißer Glut vereinen" soll, nach dem Orakel des Arabers zur alles verzehrenden Feuersglut; da behält die Annäherung der Brüder mit ihrer stürmischen Heftigkeit den Grundton eines gewaltsam unterdrückten, aber ständig im Hintergrund lauernden Grolles; da führt jeder Schritt, den die Mutter zur Rettung ihrer Tochter oder zur Versöhnung der Brüder unternimmt, von selbst die entgegengesetzte, die letztlich vernichtende Wirkung herbei. Auch ganz „friedliche" Motive tragen oft den Keim zur Entzweiung in sich, indem sie sich entweder als Täuschung, als doppelsinnig offenbaren oder im Ablauf der Handlung ihren Gegensatz herausfordern [1]). So wird der dramatische Mensch auf seinem Wege zum Ziel in allen Fasern seines Herzens aufgewühlt und von Gegensätzen bewegt, stets plötzlichen Überraschungen und Umschlägen oder der Verzweiflung ausgesetzt, wenn eine frohe Hoffnung oder ein schönes Glück, nach denen er begierig zu haschen scheint, ihm unter den Händen zerbricht.

Es handelt sich also nicht um einzelne, von der Erfahrung dargebotene Inhalte und um ihre psychologischen Auswirkungen, sondern um eine grundsätzliche, eine existentiale Haltung, die sich ernst oder heiter geben, die über die zerrissene Welt weinen oder lachen mag, wobei das eine das andere nicht ausschließt. Darum greift die tragische Haltung aus dem

[1]) Über solche „Ruhepunkte der Leidenschaft" vgl. O. Ludwig, Bd. 5, S. 433 u. 477. Ruhige Einsätze z. B. bei Fr. Hebbel (‚Genovefa', ‚Nibelungen', ‚Gyges'); ruhige Übergänge bei Schiller, Anfänge des 3. Aktes (vor der Kulminationsszene) in ‚Maria Stuart' oder ‚Wilhelm Tell'. Das ist Schein, ist Ruhe vor dem Sturm, ebenso wie die Unterhaltung Tells mit seinem Sohne vor der Apfelschußszene. (Nochmalige Beruhigung nach dem sorgenden Auftrieb der Hedwigszene, doch liegen auch hier schon die Keime des kommenden Konfliktes zutage.)

Digitized by Google

Bereiche des Emotionalen und der rein verstandesmäßigen Lebensordnungen in das des Glaubens über und stellt die Frage nach einer ordnenden Weltvernunft, nach Dauer im Wechsel, nach Sinn im Chaos.

§ 3. DIE DRAMATISCHE HALTUNG UND EINSTELLUNG ZUR WELT

1. Für den dramatischen Menschen bedeutet die seelische Harmonie bestenfalls eine Übergangs- oder eine vorläufige Ruhehaltung, von der aus er sich (als Held, als Dichter oder als Zuschauer) gern in neue kampfhafte Erlebnisse von immer stärkerer Mächtigkeit und immer größerem Aktionsradius mutvoll und mit einer selbstvergessenen Wollust hineinstürzt.

Dabei kann die dramatische Einstellung zur Welt sich auf mannigfaltige Weise offenbaren, dank der erwähnten Vielfältigkeit der dramatischen Haltung; das dramatische Erleben kann sich entweder stürmisch oder in stillem, unablässigem Ringen und es kann sich vorzugsweise im Diesseits abspielen (dessen Gründe es bis zum Irrationalen hin durchdringt) oder sozusagen den Himmel erstürmen. Es kann wirr-chaotisch oder im Banne einer höheren Ordnung erscheinen, es kann sich in einem gegliederten, trotz aller Umschläge einheitlichen Ablauf oder in immer neuen Ansätzen vollziehen.

Ist die dramatische Haltung an sich mehr seelisch-funktional, so ist ihr künstlerischer Ausdruck bildhaft und zugleich vom Verstande her bestimmt, ja von der kontrollierenden Vernunft geleitet. So baut sie gern eine durchsichtige Welt auf, in deren Rahmen- und Fächerwerk sich die einzelnen Bewegungen, Triebkräfte und Träger des Vorganges sinnvoll und bedeutsam einordnen. Die Welt wird also nicht wie im täglichen Leben gesehen, wo wir unseren Eindrücken gegenüber uns vorwiegend passiv, allenfalls reaktiv verhalten. Die dichterische, auch die dramatische Weltsicht ist weit mehr aktiv; wir nehmen auf Grund unserer Haltung eine Verwandlung vor, und zwar weniger im persönlichen Sinne, als in dem unserer Gattung und des dramatischen Menschen. Da erscheint dann alles mit der ihm eingeborenen oder ihm geliehenen, kämpferisch sich entfaltenden Lebendigkeit[1]), die gern übersteigert wird, so daß das neue Weltbild geradezu „outriert" wirkt. Dabei aber verlangt die durch den Bühnenraum und die Aufführungszeit bedingte Zusammendrängung (die „dramatische Konzentration") große Freskolinien und satte Farben mit stärkster, sinnlich-

[1]) Vgl. z. B. die „persönliche" Anrede an das Unwetter am Anfang von Shakespeares ‚Sturm' oder das dämonische Ineinandergreifen der Wetterzeichen am Beginn seines ‚Julius Cäsar' oder des ‚Wilhelm Tell' von Schiller.

Digitized by Google

sittlicher Wirkung. Nur bedingt wieder die künstlerische Einstellung, daß alle jene übersteigerten Züge gerade in ihrer Eindruckskraft und Vollsaftigkeit entstofflicht und durchseelt werden, um sinnbildlich zu wirken; daß sie nicht nur äußere Spannung und Anregung vermitteln, sondern den Lebensstrom, der gewöhnlich matt genug durch unsere Adern und durch unsere Alltagswelt fließt, in seinem vollen, ungebrochenen, mächtigen Wogenschlage empfinden lassen und uns auch damit „zu uns selbst" und zu „dem Dramatischen in uns" hinführen.

2. Die Welt in dramatischer Sicht ist im letzten Grunde gespalten bis in ihre Tiefe, so daß an keine verbindende Einheit der Gegensätze zu denken ist. So sieht der Mensch in „reiner" dramatischer Haltung das Leben an. Unsere dramatische Einstellung aber, die das auf der Bühne „gespielte" Weltbild erweckt, fühlt sich wohl an jene den „Vorgang" bedingende Urspaltung erinnert, errichtet aber darüber die „Handlung" mit ihren eigenen Entzweiungen, wozu sich, im Bereiche der Erfahrung, die intelligible Weltsicht verfestigt. Was wir beim Anschauen des Werkes auf der Bühne erfahren können — die Urspaltung führt gleichsam über das künstlerische Schauen hinaus ins Grenzenlos-Metaphysische — das ist ein Gewebe von lauter Polaritäten, die freilich im letzten Grunde wieder Ausstrahlungen und Verdichtungen der Grundgegensätze „Ich und Welt" usw. sind. Auf der Seite der Erscheinung, die wir mit unserer Einstellung erfassen und gestalten, zeigen sich jene Urgegensätze in mancherlei Abwandlung und Brechung: als sinnliches und geistiges Streben (etwa in der Form von „zwei Seelen" in der Brust des Menschen), als das Ringen zwischen menschlicher Kraft und dumpfer Schicksalsgewalt, zwischen göttlichem und menschlichem Rechte, zwischen Autorität und Herrschgewalt, zwischen Längserstreckung (auch Ausbreitung) und Tiefenführung dramatischer Vorgänge, zwischen abenteuerlich-spannendem und ideell-bedeutsamem Geschehen u. v. a. Immer wird die Einstellung des Dichters in einem bestimmten Werke das eine oder andere solcher Gegensatzpaare halb unbewußt in die Mitte schieben und immer wird er der einen oder anderen Seite innerlich zustimmen, ohne doch je die Zweistimmigkeit der Menschenseele und den Doppelsinn des Lebens zu leugnen, woraus ja alle dramatische Bewegung fließt [1]).

[1]) Neben dem die Weltentzweiung spiegelnden Hauptgegensatz können also einzelne, minder wichtige Antinomien auftreten; so in Schillers ‚Wallenstein' neben Auctoritas und Potestas die Polarität des großen Realisten und des idealistischen Menschen, der Schicksalsgebundenheit und des freien Handelns, des Gewissens und der Willkür, der Treue und des Egoismus usw. So entsteht eine Welt aus lauter gegensatzerfüllten Zonen.

Digitized by Google

3. Wenn der epische Mensch in einem Entweder-Oder verharren kann, bringt es die dramatische Einstellung mit sich, daß sich der Dichter und sein Zuschauer für die eine oder andere Seite entscheidet, daß aber seine Entscheidung nicht nur im Verlauf der äußeren Handlung (bei irgendwelchen Gegenspielern), sondern auch im Herzen des Helden dauernd Widerspruch findet, so daß sie immer von neuem und immer härter getroffen werden muß und immer neue Erschütterungen, neue Qualen und neue Zweifel auftauchen bis an das Ende. Das ist also nicht immer Sache der Technik, sondern der dramatischen Auffassung des Lebens.

Was uns das Drama letzten Endes bedeutet, was es uns schenkt, ist also der Mut zur „dialektischen Integration", der uns über alle Lebenswünsche und Lebensmöglichkeiten hinausführt zu einer unbedingten Grundhaltung, die endlich auch jene tiefsten Gegensätze und damit, um des zwiespältigen, furchtbar herrlichen Lebens willen, Untergang und Tod bejaht [1]). Das Drama, sowohl das tragische wie das komische, ist nichts für behagliche Genießer erhöhter Augenblicke; es ist eine wahrhaft heroische Angelegenheit des Willens zur Welt als Spaltung.

Anhang. Zeugnisse für die dramatische Haltung

Eine sehr eindrucksvolle Beschreibung der dramatischen Haltung und Einstellung gibt G. W. Hegel in seinem Idealbilde des dramatischen Dichters [2]): er „soll volle Einsicht haben in dasjenige, was menschlichen Zwecken, Kämpfen und Schicksalen Inneres und Allgemeines zugrunde liegt"; zugleich soll er zu „erkennen befähigt sein, welches die waltenden Mächte sind, die dem Menschen das gerechte Los für seine Vollbringungen zuteilen. Das Recht wie die Verirrung der Leidenschaften, welche in der Menschenbrust stürmen und zum Handeln antreiben, müssen in gleicher Klarheit vor ihm liegen" und er „darf ebensowenig bei dem bloß unbestimmten Weben in den Tiefen des Gemüts, als bei dem einseitigen Festhalten irgendeiner ausschließlichen Stimmung und beschränkten Parteilichkeit in Sinnesweise und Weltanschauung stehn bleiben"; er „hat die größte Aufgeschlossenheit und umfassendste Weite des Geistes nötig. Denn die in dem mythologischen Epos nur verschiedenen und durch die vielseitige reale Individualisierung in ihrer Bedeutung unbestimmter werdenden geistigen Mächte treten im Dramatischen ihrem einfachen substantiellen Inhalte nach als Pathos von Individuen gegeneinander auf, und das Drama ist die Auflösung der Einseitigkeit dieser Mächte, welche in den Individuen sich verselbständigen; sei es nun, daß sie sich, wie in der Tragödie, feindselig gegenübersehen, oder, wie

[1]) Neben den neueren Schriften über das Dramatisch-Tragische heben wir das Werk von Hans Bäcker (‚Dasein als Dienst', 1941) hervor, der freilich nach seiner metaphysisch-praktischen Einstellung die von uns gekennzeichnete Brechung im Bereiche der Bühne nicht in den Kreis seiner Betrachtung zieht.

[2]) Ästhetik (herausgegeben von Hotho), Bd. 3, S. 485 f.

Digitized by Google

in der Komödie, sich als sich an ihnen selbst unmittelbar auflösend zeigen" [1]). Zu beachten ist auch G. Kerschensteiners Lehre von der „Aufwühlbarkeit des Seelengrundes" [2]). Diese „Ergriffenheit", die vor allem der poetische Mensch gegenüber seinem Gegenstande empfindet, und zwar mit einer Reinheit, wie sie sonst kaum im Leben vorkommt und die man vielleicht als „menschlichen Höchstwert" bezeichnen kann, steigert sich doch am höchsten in dem „dramatischen Menschen". Von der andern Seite der „geistigen Charakteranlagen" her, von der starken Willenserregung, von dem durchdringenden Urteil, von der überwältigenden Gefühlsreizung aus können wir in jenen Zustand der Ergriffenheit übergehen, der freilich von dem „normalen" Seelenzustande des bürgerlichen Menschen so weit absteht, wie von demjenigen des geistig Kranken, dem jede klare Übersicht über den Gegenstand seiner Erregung wie über sich selbst, dem jede Kontrolle und innere Gestaltungskraft fehlt. Die „Aufwühlbarkeit" an sich umschreibt Kerschensteiner als „den Drang, die Ausdehnung und die Dauer, womit die Seele von Wahrnehmungen oder Vorstellungen ergriffen wird"; sie bedeutet „den Umfang, die Tiefe und die Dauerhaftigkeit der Gefühlsbewegungen, welche die im Bewußtseinsstrom kommenden und gehenden Wahrnehmungen, Vorstellungen und Begriffe begleiten — besonders jene, welche sich auf den Menschen und sein Schicksal, das Göttliche, das Wahre, Schöne und Sittliche beziehen". Diese Aufwühlbarkeit, die im Dichter schöpferisch wird, teilt er auch gern seinen Gestalten mit, die dann nur (wie Schillers Jungfrau von Orleans) von jener Ergriffenheit her zu verstehen sind. Daher auch das Aufbäumende und Überschäumende, das Nachbleibende und in die Tiefe Dringende solcher Erfahrungen und Erlebnisse wie Wallensteins Kränkung oder die Demütigung des Prinzen von Homburg, Tellheims Erbitterung und Minnas kecker Übermut, das bohrende Suchen nach Wahrheit beim König Oedipus und seine furchtbare Buße, Antigones schwesterliche Liebe, ihr Trotz gegen Kreon und dessen herrscherliche Anmaßung, die auch vor den Göttern nicht haltmacht. Alle diese „outrierten" Seelenvorgänge, die unter gewöhnlichen Verhältnissen beinahe lächerlich wirken könnten, werden im Lichte der dramatischen Einstellung zu Äußerungen eines hohen Menschentums, das über alle anderen Erlebnisweisen hinweg das ursprünglich-menschliche, alles Erlebte aus- und durchkostende und von innen her gestaltende Grundverhältnis des Menschen zum Leben erneuert und vollendet.

[1]) Die Objektivität des Dichters, seine Stellung oberhalb der handelnden Figuren betont auch Otto Ludwig. Bedeutsam für die überlegene Einstellung des Dichters ist etwa seine folgende Ausführung über Shakespeare: „Man fühlt immer heraus, daß der Dichter selbst den Affekt seiner Personen nicht teilt, daß er sich ironisch gegen ihn verhält. Er steht nie auf der Seite einer Leidenschaft, die ihm das Absolute wäre, sondern immer über den Parteien. Ohne diese Kühle läßt sich keine Klarheit, keine Zeichnung denken. Darum wird er nie lyrisch hingerissen, sich selbst in das Spiel mischend. Und so ruft er auch im Zuschauer ein Etwas auf, das mit ihm über dem Ganzen schwebt, während die sinnlichen Kräfte sympathisch sich parteien und mitkämpfen." (Bd. 5, S. 138 f.)

[2]) Charakterbegriff und Charaktererziehung (1923), S. 91 ff.

Digitized by Google

§ 4. ZUM WESEN DER DRAMATISCHEN WIRKUNG

Die Welteinsicht des Dichters ist durchaus nicht von logisch-rationaler Art. Wenn schon Kunst und vor allem Dichtung an die Stelle der gemeinen Wirklichkeit eine höhere poetische setzt und sich (wie K. Lange ausgeführt hat) dieses Illusionsspieles freut, so wird dieses Spiel mit der Realität, das sie „auflöst" und uns in eine höhere, unseren tiefsten Überzeugungen und höchsten menschlichen Forderungen besser entsprechende Welt hinüberspielt, im Rahmen der Bühne auf das Höchste getrieben; hier herrscht, wie G. Müller[1]) sagt, ein raffiniert arrangiertes Spiel, wie ja schon der Name Schauspiel usw. besagt. Es ist nicht nur so, daß die Bühne eine Illusion ist und die Schauspieler Rollen spielen, auch die Rollen spielen miteinander. Ja, die einzelnen Figuren machen einander etwas vor; auch ein Tellheim muß sich vor der Geliebten „aufspielen", um seine Seele oder besser die Verkrampfung seiner Seele zu sichern, in die er sich hineingeflüchtet hat, indem er zunächst einmal mit sich selbst spielte; umgekehrt muß ihm nachher Minna „einen Streich spielen", um ihn zu retten und er muß sich zum Schlusse wieder in einen Wutanfall „hineinspielen", der dann die volle Aufklärung bringt; eine ruhige Aussprache wäre hier ganz und gar unangemessen; dramatische Menschen sind eben solche, die an das „Rolle-Spielen" gewöhnt sind; auf Rollen und Szenen geht der ganze Aufbau des Dramas hinaus — nur nicht auf ein Spiel um des Spielens willen, sondern um ein solches, das über der vorgetäuschten Wirklichkeit die Wahrheit des Lebens mit seinem inneren dramatischen Aufbau und nach dessen Gesetzen enthüllt.

Dieser Illusionscharakter des Dramas bringt es mit sich, daß auch der Dichter dauernd „mit uns spielt". Er verrät das Kommende in Andeutungen, aber er läßt uns nicht wissen, wann und wie es kommt. So wechseln Spannung und Überraschung[2]), so wechseln Folgerichtigkeit und Umschläglichkeit dauernd miteinander ab. Wir dürfen nie genau wissen, wie sich der Knoten am Ende lösen und wie die „letzte Situation" aussehen mag, obwohl wir natürlich davon überzeugt sind, daß das Paar Tellheim und Minna zusammenkommen und ihre Liebe nur um so edler und reiner sein wird, oder daß der Dorfrichter Adam seinen eigenen Hals „in die Schlinge judizieren" und Evchen mit ihrem Liebhaber glücklich werden soll, daß Othello Desdemona aus Eifersucht umbringen und Hamlet den König töten muß: „so oder so"; aber der Schluß darf eben kein Not-

[1]) Dramaturgie 1942, S. 24.

[2]) Zur Spannung und Überraschung vgl. die Äußerung der früheren Kritiker bei G. Müller, Dramaturgie, S. 31 f.

Digitized by Google

behelf sein, sondern muß eine neue, sinnvolle, durchaus bejahenswerte Wendung des Vorganges durchblicken lassen — nicht im Sinne des „Ach so", sondern des „Ach ja!"

Die Wirkungen der Spannung und die der Überraschung werden noch erhöht durch das Kunstmittel der Verzögerung (der „Retardierung"), (s. unten S. 142 f.), die natürlich nicht so behaglich sich ausbreiten darf wie in der Erzählkunst, aber auch mit ihren kurzen Stauungen den vorwärtsdrängenden Lauf der Handlung nur um so fühlbarer macht und zugleich wieder, wie es dem Wesen des Dramas ja entspricht, die einzelnen Punkte kräftig aufleuchten läßt; danach wirkt dann oft die Überraschung wie eine Wiederaufnahme der Linie auf anderer Ebene. Es braucht sich dabei nicht immer um plötzliche, unerwartete Ereignisse zu handeln, die zunächst von außen her kommen, um sich dann hintennach vor unserer künstlerischen Vernunft zu rechtfertigen (wie das Auftreten des Schwarzen Ritters in der ‚Jungfrau von Orleans'), sondern um die aus einer bestimmten Situation heraus geborene Entwicklung eines immer mitgehenden Motives, das Hervortreten einer Gestalt aus dem Hintergrunde in einem bedeutsamen Augenblicke — wie z. B. die große Redekunst der Gräfin Terzky mit Wallenstein den Zögernden „herumreißt" und ihn zum Bündnis mit den Schweden endgültig bestimmt. In solchen Fällen zeigt sich eben der dramatische Charakter der Überraschung; sie ist nichts Zufälliges, sondern bedeutet einen Durchbruch der höchsten dramatischen Notwendigkeit, ein Hereinwirken des Schicksals aus jenen Schichten der äußeren oder inneren Welt, die von der Handlung zeitweilig verdeckt wurden.

§ 5. DAS DRAMATISCHE KUNSTWERK

a) Das Drama als Organismus

1. Kein einzelnes Werk eines großen Dramatikers, z. B. Schillers, kann das ganze dramatische Weltbild des Dichters nach Haltung und Einstellung restlos wiedergeben; vielmehr sprechen alle seine Werke mit an seiner Idee des Dramas, die sich bald nach dieser, bald nach jener Seite rein zu entfalten strebt. Dennoch steht jedes in sich vollendete Drama beispielhaft für die ganze Dramatik seines Dichters und für die Gattung. Das gilt vom Inhalt wie von der Form. In den ‚Räubern' liegen schon die „feindlichen Brüder" als Thema verborgen, wie im ‚Fiesko' der ‚Wallenstein'; den Chören der ‚Braut von Messina' gehen die Massenszenen der früheren Dramen voran, bis sich beide Möglichkeiten in den Volksszenen des ‚Tell' synthetisch vereinigen. Wallensteins Schicksalsglaube aber, diese dämonische Besessenheit des Helden erinnert uns

Digitized by Google

wieder an Macbeth u. a. Gestalten des englischen Dramas — eine germanisch-neuzeitliche Abwandlung dessen, was wir in dem artverwandten Drama der Griechen mit seinen Grundbegriffen wie ἀρά und ἄτη wirksam sehen. Was ist nun das All-Gemeinsame, was sich in allerlei zeitlichen und völkischen Brechungen, in besonderen Prägungen der Dichter und ihrer Werke bald so, bald so äußert? Es liegt auf der Hand und folgt schon aus der oben umrissenen Entstehung des Dramas, daß es sich hier um eine sehr komplizierte Form handelt, deren Lebendigkeit sich freilich vor allem in dem steten Zusammengreifen der rein mimischen Bewegtheit und der seelisch-kosmischen Widersprüchlichkeit auf verschiedenen Ebenen offenbart. Auf der Höhe der Entwicklung zeigt sich, was in den Anfängen schon vorhanden war: die mimische Bewegung veranlaßt, begleitet und äußert die seelische, wie sie immer wieder nach solchen Äußerungen strebt, um sich daran aufs neue zu entzünden und zu vertiefen. Ist die innere Bewegtheit an sich die Sache des dramatischen Erlebens (das sich in Haltung und Einstellung kundgibt), so ist jene Äußerung die Sache der dramatischen Kunst; diese Kunst wird zwar mit jedem Werke neu geboren, erbt sich aber in einer Fülle eingeübter, erprobter Kunstgriffe fort, die freilich der wahre Dichter niemals von seinen Vorgängern blindlings übernimmt, mit denen er sich aber auch gern empfangend auseinandersetzt. Diese äußere Seite der Kunstübung ist die Technik des Dramas, von der sich freilich nur schwer zu seinem Wesen aufsteigen läßt, an der sich aber die Wesensdeutung immer wieder erproben muß, wie es in unserem Werke Stück für Stück versucht werden soll.

Denn in jeder Äußerung der Kunst wie in jedem technischen Griffe (z. B. in der Akteinteilung) prägt sich das Wesen des Dramas aus: es wirkt eben nicht wie eine Maschine, deren Bestimmung und Aufbau wir nicht aus einem abgefallenen Baugliede erraten können, sondern wie ein Lebendiges, dessen Aufbaugesetze und -verhältnisse sich noch aus dem vereinzelten Kieferknochen oder dem Schädeldach eines Vormenschen oder Urmenschen erahnen läßt. Denn jedes Glied eines lebendigen Körpers verrät auf irgendeine Weise das Ganze, zu dem es gehörte, wie seine Funktion, die selbst wieder undenkbar wäre ohne die Verzweigung in die Arbeit der einzelnen Glieder und ihr sinnvolles Zusammenwirken. Einen solchen, im Bau schon ausgeprägten Wirkungszusammenhang lebender Wesen nennen wir einen Organismus, dessen innere Form die äußere bestimmt.

2. Das dramatische Kunstwerk ist also ein geschlossener, nach seinen Gesetzen bestehender und sich entwickelnder Organismus, der doch immer seine Verwurzelung in dem Grund und Boden erkennen läßt, den er mit den nächstverwandten geistigen Schöpfungen teilt, während er sich von

Digitized by Google

weiteren, nur ähnlichen Gebilden abgrenzt. Wir stellen uns vor der Bühne sogleich auf den Genuß des „Dramas" ein, und wir erwarten hier etwas sehr anderes, als z. B. von einem Roman. Fast unmerklich schwingt dabei unsere ganze erfahrungsmäßige, geschichtliche oder theoretische Kenntnis von Dramen der Weltliteratur und von Werken des einzelnen Dichters, aber auch — besonders bei dem einfachen Zuschauer — eine Reihe persönlicher Erlebnisse im Theater samt ihrer stillen Nachwirkung in unserer Seele mit; bei dem allen erinnern wir uns in irgendeinem Grade der inneren Form des Dramas als eines Organismus, der bei all seiner einmaligen Verflochtenheit und seiner Verwobenheit in größere Lebenszusammenhänge doch sein Eigenrecht behauptet. Das ist freilich bei jedem Kunstwerk, auch bei jeder echten Dichtung der Fall, aber im Drama ist auch dieses Verhältnis von besonderer Art. Es ist eben, seiner Gestalt nach, selbst „dramatisch", d. h. widersprüchlich-kämpferisch, auch in seinem formalen Aufbau ganz auf Gegensatz, Vereinigung und Steigerung der Gliedformen, auf neue Scheidungen, immer höhere Bindungen und letzte Aussichten ins Unendliche ausgerichtet.

b) Dramatische Dichtung und Bühnendarstellung

1. Das Gesagte gilt vor allem von dem schon berührten Verhältnis zwischen dramatischer Dichtung und Bühnendarstellung[1]); jene zielt vom Hause aus auf diese ab, wie diese ohne die ihr gemäße dichterische Grundlage als bloße Bilderfolge ins Leere greifen würde; aber das Gedicht, vor allem die dramatische Rede strebt immer danach, sich von der sinnlichen Darstellung unabhängig zu machen und — auf einer Art von Phantasiebühne — in rein geistiger Weise auf uns zu wirken; andererseits dringt die Bühnenhandlung auf Selbständigkeit und volle Freiheit der Entfaltung auch im Text und droht das Wort geistig zu entleeren. Wir erinnern an die nicht ohne weiteres verständlichen, die „mimischen" Vokabeln am Anfang von Schillers ‚Tell' (vgl. die „Naue", „der graue Talvogt" usw.) und an die Betonung des Bühnenbildes (Landschaft bei Ausbruch des Sturmes); dennoch wird hier die seelische Atmosphäre geschaffen, von und in der sich die folgenden Vorgänge (die Errettung Baumgartens), lebhaft abheben, bis dann wieder eine mehr bühnisch-mimische Zusammenfassung folgt (die Handlung der Landsbergischen Reiter) und endlich eine geistige Wendung das Ganze abschließt: „Wann wird ein Retter kommen diesem Lande?" Diese Wendung ist dramatisch, weil wir ahnen, daß der Retter schon am Werke ist, der doch erst für die allgemeine Sache gewonnen werden muß: Wilhelm Tell. Ähnlich sind

[1]) Genaueres bringt der 2. Band dieses Werkes.

Digitized by Google

z. B. Szenen wie die „Hexenküche", und die „Walpurgisnacht" in Goethes ‚Faust' zu beurteilen. Dichterwort und Bühnenvorgang gehören in diesem Organismus so eng zusammen wie Seele und Leib, deren wir uns keines ohne das andere denken können. Aber je nachdem das eine oder das andere „führt" und weiter ausgebaut wird, zeigt sich wieder die polare Lebendigkeit des dramatischen Kunstwerkes, das auf diese Weise allmählich den Eindruck der Ganzheit hervorruft. Dieses Ganze wurzelt letzten Endes im Weltgrunde und läßt seine ewig unlösbaren Widersprüche ahnen; es zwingt sie aber, innerhalb der irdischen Handlung, in das Schema der Polarität, die sich auf verschiedenen Ebenen mit verschiedenen Mitteln und Stimmungen wiederholen kann — gerade so wie jedes Glied und jede Gliedergruppe unseres Organismus das Leben des Ganzen (mit dem ewigen Gegensatz zwischen Ausdehnung und Zusammenziehung, zwischen Aus- und Einatmen usw.) auf seine Art widerspiegelt [1]).

So gibt sich Faust im „Osterspaziergang", seiner dumpfen Zelle entflohen, zunächst mit freiem Strömen dem Zauber der Frühlingsnatur und des bunten Menschenschwarmes hin; er steht also unter dem Einfluß dessen, was wir als Bühnenbild empfinden. Dann löst er sich — immer noch im Banne des dargestellten Sonnenunterganges — von den nächsten sinnlichen Eindrücken mit ihren Enttäuschungen ab, um seiner Seele den Höhenflug in den Äther zu gewähren — und wird dann wieder durch die Erscheinung des gespenstischen Pudels in den magischen Kreis gebannt und endgültig gefesselt. So greifen die beiden Grundbestandteile des Dramatischen, die zueinander gehören wie das „Abenteuerliche" und „das Ideale" in der Epik [2]), dauernd ineinander; ihre Wechselwirkung bedeutet kein bloß polares Schwingen, sondern eine ständige, meist in Spiralen sich vollziehende Steigerung des inneren, tragischen Ringens. Die einzelnen Gänge dieses Widerspieles bewegen sich, weit entfernt von willkürlicher Aufreihung, zwischen dem merklichen Einsatz und dem Abschluß des dramatischen Vorganges, dem freilich hier keine einheitliche „Handlung" entspricht und der auch mit dem Lebenslauf des Helden keineswegs zusammenfällt.

c) Vorläufiges über das Ineinandergreifen von Vorgang und Handlung

Der dramatisch-organische Vorgang des ‚Faust' zeigt uns, wie der Held sich immer mehr von dem ablöst, was er einst begehrte und was ihm zu-

[1]) Vgl. zum obigen P. Böckmann, Stilprobleme in Schillers Dramen ‚Jahrbuch des Fr. Hochstifts', 1929.

[2]) Vgl. R. Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, 2. Aufl., Register unter „Abenteuerlich".

Digitized by Google

nehmend fremd wird (das Mephistophelische), während sich (unter der Ein- und Nachwirkung Gretchens) immer stärker das in ihm entfaltet, was diesen Dämonischen wieder zum Menschen macht, was sich freilich unter irdischen Verhältnissen niemals rein in ihm entfalten kann. So entwickelt sich in einer Art von organischem Lebensvorgange das dramatisch-tragische Bild eines Höhenmenschen, den sein Schicksalsweg über die Grenzen dieser Welt hinausweist, so gut wie Schillers Maria Stuart und seine Jungfrau von Orleans ihr eigentliches Ziel im Unendlichen haben. Daß es für die gefangene Schottenkönigin hinieden keine Rettung gibt, spüren wir von der ersten Szene an und es wird uns bei jedem mißlungenen Versuch zu ihrer Befreiung und Rettung immer deutlicher. Daher der geschlossene, überwältigende Eindruck des Ganzen. Den Menschen an den Grenzen der Menschheit oder unter der Gewalt des Verhängnisses zu zeigen, ist das Wesen der Tragödie und des Dramas überhaupt; denn auch ein „komischer" Held wie Lessings Tellheim oder ein „zum Heil" sich durchringender Mensch, wie Kleists Homburg, muß seine bisherige Lebensform überwunden haben und (im Sinne eines „Stirb und werde") seinem Lebenswillen eine von Grund auf andere Richtung geben. Eine solche Entwicklung vollzieht sich mit einer großen entscheidenden Wendung an irgendeiner Stelle, der aber viele kleine „Umschläge" vorausgehen und die in manchen Umkehrungen sich auswirken kann — gewissermaßen oberhalb des Konflikts.

Ein Leben, das unter vielen Windungen, meist mit einer großen Umkehr (vielleicht auch mit mehreren Hauptwendungen) zu sich selbst kommt und damit eigentlich über den Bezirk des Lebens hinausführt, ist der wahre Inhalt und das eigentliche Wesensgesetz des Dramas. Seine Linie reicht, wie oben angedeutet, weit über alles Darstellbare zurück in den Urgrund alles Seins und alles Menschentums, und sie führt auf der anderen Seite wieder weit über die Grenzen der Bühnenhandlung hinaus. Es ist ja bezeichnend, daß Dramen wie Kleists ‚Zerbrochener Krug' oder Ibsens ‚Nora', auch wie Hauptmanns ‚Biberpelz' und ‚Crampton' keinen eigentlichen Abschluß haben, sondern Fragen für die Zukunft offen lassen. Auch das gehört zum Wesen des Dramas, diese ewige grundsätzliche Fragwürdigkeit des Vorganges, die auf immer neue Umschläge warten läßt. Immerhin wünschen wir einen gewissen „inneren Abschluß" der Bühnenhandlung durch den Tod oder den Sieg des Helden, der nur immer weit entfernt von einer endgültigen „Befriedung" der dramatischen Welt, von dem Auslöschen ihres kampfhaften Gepräges, von der Aussöhnung der Grundgegensätze bleiben muß. Was sich aber auf der Bühne abspielt, ist in hohem Maß auf diese angewiesen, d. h. es spielt sich in gewissen örtlichen

Digitized by Google

und zeitlichen Grenzen ab und drängt seine wichtigsten Entscheidungspunkte in den sichtbaren Vordergrund.

Es gehört also zum Wesen des dramatischen Vorganges, daß die ihn von Grund auf bedingenden, ihn stetig tragenden und nie erlöschenden Gegensätze so stark wie möglich hervortreten. Daher die Neigung zur steten Szenenbildung und zur Zusammenfassung der Szenen in Gruppen mit innerer Steigerung, in Akte usw. Daher auch die Neigung zu kampfhafter Aussprache dessen, was die Figuren im Innersten bewegt, anschließend an ihre augenblicklichen Konflikte und Regungen; vieles, was im Epos erzählend berichtet werden könnte, muß hier durchaus greifbar dargestellt werden. Damit ergibt sich ein neues, formales Reibungsverhältnis zwischen dem Gewicht der einzelnen Punkte und der Bedeutung der durchgehenden Linie: eine Reibung, die auch in einzelnen Augenblicken sichtbar wird (wie z. B. bei Schiller die Unterredung Wallensteins mit dem Schweden Wrangel dauernd über die nächsten Gegenstände hinweg auf die große Linie der Handlung weist). Der bedeutendste (sozusagen querlaufende) Gegensatz, der das Wesen des Dramas ausmacht, ist und bleibt aber die ständige Spannung zwischen der sinnlich-wahrnehmbaren Bedeutung aller Einzelheiten (bis zu ihrer Lösung im Konflikt) und der idealen Auseinandersetzung der Weltmächte oder doch der überpersönlichen Triebkräfte im Hintergrunde, die zu einer „Integration", meist jenseits des äußeren Abschlusses der Handlung führt. Diese Wesensvollendung unter steten Widersprüchen und Umschlägen, im kräftigen Zusammenwirken von seelischem Erleben und Bühnenhandlung macht den Zauber des Dramas aus, den keine andere Dichtungs- oder Kunstgattung mit ihren Mitteln erzielen kann. Das Wesen des Dramas beruht zuletzt auf dem Vorgang, der auf der Bühne „erscheint", aber weit über die Grenzen der Handlung in jedem Sinne hinausragt und ein Wesentlich-Existierendes in der Zeit vor uns entfaltet.

d) Zusammenfassende Beschreibung des dramatischen Geschehens

1. Wir fassen zusammen (nicht im Sinne einer „Begriffsbestimmung", sondern einer vorläufigen Beschreibung, die der folgenden Darstellung als Wegweiser dienen kann): Das Drama in seiner europäischen Hochform ist die abgelöste künstlerische Darstellung (in Wort und Bühnenbild) von einem Vorgange, in dem sich die Urgespaltenheit der Welt sinnbildlich offenbart und, an Hand eines einzelnen Falles, zu einer (vorläufigen) unserer Weltanschauung gemäßen und darum befriedigenden Lösung gebracht wird. Diese sichtbare Lösung steht wiederum symbolisch für eine nur zu ahnende Integration, für ein Phantasiebild der Welt in ihrer Zer-

Digitized by Google

rissenheit von Grund auf, die nach Ausgleich drängt. Seinem Ziele geht der Vorgang mit einer eigenen Mischung von Freiheit (oder Zufälligkeit) und Zwangsläufigkeit entgegen, indem seine gerade Linie dauernd durch punktweise Stauungen und überraschende Umschläge (der Lage und der Stimmung) unterbrochen wird, um auf neuer Ebene mit frischer Kraft einzusetzen und dem Ziele (der „Katastrophe") zuzueilen. Durch diese Art der Darstellung wird die dramatische Spannung erzeugt, jenes eigene Mischgefühl, das aus der Furcht des physischen Menschen vor dem Schicksal und dem Willen des geistigen Menschen zur „Vollendung" einer eingeschlagenen Bahn zusammengewoben ist. Diese Spannung ist eine Ausprägung unseres Lebensgefühles, die so gut wie andere ihresgleichen nach polaren Auswirkungen drängt, sie aber nirgends in demselben Maße und mit der gleichen Reinheit erlangt wie beim Anblick der Bühnenhandlung, im Rahmen einer uns verwandten und vertrauten und doch so „anderen" Welt, wo alles nach seinem inneren Sinne sich vollendet, so wie (unter anderen Gesichtspunkten und mit anderer Grundrichtung) etwa im Märchen.

2. Dank dem Ineinandergreifen von dramatischer Dichtung und Bühnenkunst entfaltet sich der Vorgang vor den Augen des „Zuschauers" als dramatische Handlung. Ihr Kern ist eine in der Zeit verlaufende Kette von Geschehnissen und Ereignissen, deren „Sinn" als Vorgang unsere Innerlichkeit beschäftigt, während der äußere Verlauf unsere Aufmerksamkeit spannt und fesselt. Das eine wird mehr durch das Gedicht als solches, das andere vorwiegend durch die Bühnendarstellung erreicht, ohne daß damit für eine der beiden Seiten der Darstellung etwas Ausschließliches gesagt wäre. Zwei Richtungen des Geschehens und Werdens greifen also ständig ineinander [1]). Die äußere Handlung geht auf einen befriedigenden Zustand aus, den sie entweder erreichen oder (wie bei Goethes ‚Götz' und ‚Egmont') festhalten will; es ist im Grunde für die dramatische Wirkung gleichgültig, ob das Ziel erreicht wird oder nicht; die Hauptsache ist der Weg, der dahin führt und der eben dem Wesen der Gattung recht entsprechen muß. Dasselbe gilt von dem Ziel des Vorganges (oder der „inneren Handlung"), das wir am besten als „Ausreifung" („Integration") einer in den Figuren oder in einer Situation vorhandenen Anlage, zugleich als Entfaltung eines Problems begreifen können; auch hier ist es dramatisch gleichgültig, ob die besondere Lebensfrage am Ende gelöst oder „verschoben" wird; das wichtigste ist die Fragestellung selbst, die uns

[1]) „Gute Dramen müssen drastisch sein", sagt Fr. Schlegel in seinen ‚Fragmenten' (‚Athenäum', 1798).

Digitized by Google

dauernd beschäftigt und immer tiefer in das Innere des Lebens und auch unserer eigenen Person, d. h. hier des Menschen in uns führt. Hier wie dort also kommt alles auf das (äußere oder innere) Ringen an, dort geht es um den Erfolg, hier um die Klärung und um unsere Neigung.

Handlung und Vorgang aber verlaufen hier (wie schon angedeutet) nicht in einer ganz oder annähernd geraden Linie, wie bei manchen Romanen oder Kurzerzählungen. Wir müssen das „Ziel" immer wieder aus den Augen verlieren, um es immer von neuem und von einer immer höheren Ebene aus zu erfassen. Dieser Ablauf bewegt sich unter ständigen, meist überraschenden Eingriffen und Auswirkungen entgegengesetzter Kräfte, die einen Grundgegensatz mit seinen Ausstrahlungen und Brechungen immer wieder aufleuchten lassen. Die Erscheinung dieses Grundgegensatzes, in dem sich das Wesen des Dramas am reinsten offenbart, nennen wir eben bei der Handlung Konflikt (Streitfall), beim Vorgang eher Problem (Lebensrätsel); jenem haftet das Merkmal der Einmaligkeit an, obwohl ihn die dichterische Behandlung zum Sinnbild für vieles ähnliche, also typisch macht; durch weitere Vertiefung dieser „Allgemeingültigkeit", über die bezeichnenden Züge des Einzelfalls hinaus, läßt dann der Dichter in dem Streit einzelner Menschen oder Gruppen das Problem als die Offenbarung und Einkleidung der durchgehenden Fragwürdigkeit des Lebens aufleuchten. Es liegt im Wesen der Gattung, daß sich der Grundkonflikt, der Nerv des Dramas, gleichsam in viele Teilstreitigkeiten (mit ihren besonderen Fragezeichen) auflöst, die alle wieder zu ihrer Quelle zurückfließen und den Hauptstreitfall stärken oder vertiefen helfen, auch da, wo sie auf ganz anderer Ebene verlaufen. Der Kosmos erscheint dann wie mit Widersprüchen geschwängert. Wir denken z. B. bei Schillers ‚Maria Stuart' an den Konflikt zwischen den beiden Königinnen (die auch als Frauen Nebenbuhlerinnen sind!), dann aber an das unlösbare Rätsel zweier Rechte (wie auch in der ‚Antigone' des Sophokles) und alles, was darum herumgelagert ist: an die großen Streitreden zwischen Maria und Burleigh, zwischen diesem und Leicester, zwischen der unglücklichen Königin und Mortimer oder zwischen ihren beiden Verehrern; weiterhin an die kleinen Konflikte Paulets mit Hanna oder mit Burleigh, an die Auseinandersetzungen im Staatsrat, an Burleighs kurzen, aber heftigen Streit mit dem französischen Gesandten u. v. a. Handlung und Vorgang leben durchaus von dieser Auslösung und immer neuen Ausbreitung und Durchgestaltung aller Lebensfragen im streithaften Sinne.

3. Das Wesen des dramatischen Konflikts bringt es mit sich, daß er sich mit der Zeit verschärft, dabei aber mehr in die Tiefe als in die Breite führt; daß er immer weitere Lebensschichten ergreift und durchdringt, aber sich

Digitized by Google

vor jedem Verfließen ins Grenzen- oder Bestimmungslose hüten muß, was z. B. in den ‚Webern' von Gerhart Hauptmann der Fall ist. Darum geht der Konflikt von dem Angriffs- oder Beharrungswillen eines Menschen aus und stellt ihm vor allem einen Gegenspieler oder eine gegnerische Gruppe, vielleicht auch eine feindliche Welt gegenüber, die doch wie von einem einheitlichen Willen beseelt erscheint; das ist auch der Fall, wenn sich der Mensch in einen Kampf mit Gott einläßt, wie Ibsens Brand (und letzten Endes auch G. Hauptmanns Glockengießer Heinrich). Je reicher die Persönlichkeit des „Helden" geschichtet ist, um so mehr Angriffsflächen bietet sie dar, um so mehr Gegner können sich an ihn heften, um so reicher entwickelt und spaltet sich der Konflikt, der den Zielen des dramatischen Geschehens mit unwiderstehlicher Notwendigkeit zutreibt. Dieses doppelte Ziel des dramatischen Geschehens nennen wir bei der Handlung die Katastrophe, d. h. die letzte, schlechthin entscheidende Wendung im vernichtenden, erhebenden oder erheiternden Sinne. Wohl können wir uns ein Geschehen jenseits dieses Zielpunktes ausmalen, z. B. die Ordnung der Verhältnisse Dänemarks durch Fortinbras nach Hamlets Tod, die Vermählung des Prinzen von Homburg mit Natalie und seine weitere Laufbahn als Träger brandenburgischen Geistes in der kurfürstlichen Armee oder die Aussöhnung zwischen dem Liebespaar und mit der Mutter im ‚Zerbrochenen Krug' usw. — aber diese Fortsetzungen liegen außerhalb der Reichweite des dramatischen Konflikts. Ibsen behauptet sogar, daß ihn die Frage, ob sich Nora mit ihrem Gatten werde aussöhnen können, gar nicht anginge; er übersah freilich, daß hier ein Teil des Konfliktes noch nicht gelöst, daß der Abschluß der Handlung etwas gewaltsam war, als wenn jemand bei einer „Szene" (im Leben) plötzlich die Tür knallend zuschlägt und damit weiteren Erörterungen aus dem Wege geht.

Das „Versagen" der Katastrophe in diesem Falle hängt aber damit zusammen, daß auch der Vorgang nicht seinem eigensten Ziele entgegengeführt worden ist; es fehlt an der „Vollendung" oder „Ausreifung" („Integration"), d. h. der für den einzelnen Fall allein zutreffenden Lösung des „Problems". Während die Handlung immer eine Beendigung des Konflikts fordert, die zwar auch von sinnbildlicher Bedeutung ist, aber doch zunächst nur dem einzelnen Falle gilt, läßt das Problem an sich eine Fülle von solchen Lösungen zu, was z. B. leicht an dem Kampf zweier Rechte, an dem zwischen Autorität und Herrschgewalt oder zwischen Ehrgeiz und Liebe erhärtet werden könnte. Das Bewußtsein dieser mitschwingenden „Allgemeinheit" trägt mit zu dem vertieften dramatischen Eindruck bei. Dennoch erscheint das Problem in jedem Drama

Digitized by Google

in einer besonderen, einmaligen Fassung, also in einer bestimmten Abwandlung und Abtönung, die das Bindeglied zwischen den allgemeinen Lebensrätseln und der Katastrophe bildet. Wie der Vorgang niemals in der Handlung aufgeht, aber immer durch sie hindurchscheint, so leuchtet hier das Problem zuletzt auf in dem Augenblick, wo der Konflikt seine Entscheidung findet. Die „Integration" zeigt dann, worum es auch bei der Handlung im letzten Grunde eigentlich ging und daß in allem tatsächlich Gegebenen, Sinnlich-Leiblichen, wie der Dichter es erfaßt, ein Geistig-Seelisches verborgen ist, das ihm erst Wert und Würde gibt.

Es geht aus dem Voranstehenden hervor, daß dieser Weg selbst nicht ungebrochen zum Ziele führt, sondern gegensätzlich belebt ist: daß alle neuen Sprossen auf der Leiter mit gewissen überraschenden Wandlungen „antinomischer Art", mit fühlbaren „Umschlägen" (auch unserer Stimmung) einsetzen. Diese vielen Wandlungen können mindestens am Anfang den Eindruck des Wirren, Chaotischen, Ziellosen machen. Es ist Sache des Dichters, sie hintennach als sinnvoll erscheinen und die innere Zwangsläufigkeit der Gesamtbewegung immer mehr hervortreten zu lassen. Dabei liegt es wieder im Wesen des Dramas, daß diese Bewegung am Anfange, vom Helden aus und mit seinen Augen betrachtet, irgendwie geordnet oder doch übersichtlich erscheint, während das Schicksal bereits die Fäden in die Hand genommen hat, um ihn von seinem Wege abzulenken; daß er sich aber am Ende diesem Schicksale willenlos preisgegeben sieht und sich eher von ihm treiben läßt, während wir nun in der ganzen Fülle anscheinender Zufälle eher jene sinnvolle Fügung erkennen, die alles dem von Anfang an keimhaft in den Vorgängen beschlossenen Ende zuführt. Ein Blick auf die Tragödie Karl Moors bei Schiller, des Königs Lear bei Shakespeare oder Ottokars bei Grillparzer dürfte diese Wahrnehmung bestätigen. Wenn es dem Dichter gelingt, uns auch den Zufall (da eine überraschende Wendung eintritt) oder eine verhängnisvolle Täuschung (z. B. der gefangenen, sich als Siegerin träumenden Penthesilea bei H. v. Kleist) in irgendeiner Weise sinnvoll erscheinen zu lassen, so wirkt der Gesamtverlauf der Handlung durchaus überzeugend, der des Vorganges klärend auf uns; dank ihrem Zusammengreifen gewinnt das hohe Drama seine mit nichts zu vergleichende, durch nichts zu ersetzende Bedeutung, die es dem vollentwickelten Menschen unserer Gesittung unentbehrlich macht.

4. Die sinnhaltige Allbewegtheit und Allbezogenheit der Welt draußen und drinnen ist das eigentliche Thema des Dramas. Kraft dieses, von dem Dichter erregten „dramatischen Weltgefühls" (unserer „Einstellung") erhebt sich der Einzelfall zu einer beispielhaften Würde, die an die „Totali-

Digitized by Google

tät" unserer Persönlichkeit und unseres Weltbildes rührt. Diese eigentümliche Lebendigkeit der dramatischen Auffassung des Gegenstandes drückt sich nun auf doppelte Weise aus: einmal mehr innerlich in der Organisation und Gliederung des Vorganges, die sich in dem Aufbau der Handlung mit ihren Trägern usw. als Darstellung offenbart; weiterhin mehr äußerlich in der Art, wie uns diese Darstellung sinnlich nahe gebracht wird mit den sprachlichen und bühnischen Mitteln der Darbietung. Jene gilt vorzugsweise der linearen Entfaltung des dramatischen Geschehens, diese läßt mehr die einzelnen Schritte und Punkte aufleuchten. Beide müssen zusammengreifen, um eine wirkliche „Gestaltung" des Dramas hervorzubringen und uns ein volles Verständnis der Vorgänge im Sinne des Dichters zu vermitteln.

§ 6. DIE BEDEUTUNG UND DIE AUFGABEN DES DRAMAS

a) Stimmen über die menschliche Bedeutung des Dramas

Auf dem Gesagten beruht die Bedeutung des Dramas, zunächst im Sinne der Menschheit, die sich an den Darbietungen der Bühne über eines ihrer wichtigsten Anliegen unterrichten und es befriedigen kann. Es liegt aber an der jeweiligen zeitlichen und nationalen Ausgestaltung des Theaters mit seinem ganzen „Apparat" wie an der Zusammensetzung und grundsätzlichen Einstellung der Zuschauer, daß die letzten Lebensfragen, die mit dem Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen zusammenhängen, hier immer nur im Sinne der jeweiligen Völkergemeinschaft aufgeworfen und gelöst werden können. Andererseits erfährt denn auch diese Volksgemeinschaft, bewußt oder unbewußt, hier eine höchste Steigerung eben ihres Gemeinschaftsbewußtseins, und es hat gerade in Deutschland nie an Stimmen gefehlt, welche diese nationale Bedeutung der „Schaubühne" kräftig betont haben [1]).

In jenem allgemeinen Sinne kann Aristoteles sagen, daß die Tragödie philosophischer sei als die Geschichte; und, fügt Herder hinzu, wo „gäbe es eine tiefere und bündigere Philosophie, als wenn der verworrene Knäuel einer Begebenheit nicht nur nach Zeiten und Sitten dargestellt, nicht nur aus Grundsätzen, Meinungen und Leidenschaften entwickelt, sondern diese alle auch unter eine hohe, reine Vernunft gebracht und

[1]) Eingehendere grundsätzlichere Erwägungen und Einzelheiten zu diesem Thema folgen am Ende unserer Darstellung, in dem Abschnitt über ‚Drama und Bühne'.

Digitized by Google

zu dem Zweck, mittels eines Fadens geleitet werden, den im Namen des Schicksals sein Bote und Verkündiger, der Dichter festhält" [1]). Noch deutlicher sagt Novalis, worauf es ankommt, wie und wo sich die „Totalität" des Dramas enthüllt. Was wir oben als Vorgang und Handlung beschrieben haben, vereinigt sich bei ihm zu einer großartigen, synthetischen Anschauung:

„Der Inhalt des Dramas ist ein Werden und ein Vergehen. Es enthält die Darstellung der Entstehung einer organischen Gestalt aus dem Flüssigen — einer wohlgegliederten Begebenheit aus Zufall. — Es enthält die Darstellung der Auflösung — der Vergehung einer organischen Gestalt im Zufall. Es kann beides zugleich enthalten, und dann ist es ein vollständiges Drama. Man sieht leicht, daß der Inhalt desselben eine Verwandlung — ein Läuterungs-, Reduktionsprozeß sein müsse" [2]).

Das Zusammengreifen der den Vorgang und der die Handlung treibenden Kräfte hat aber vor allem Goethe in seinem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende" auf eine glückliche Doppelformel gebracht [3]). Nach seiner Deutung herrscht in der alten Dramendichtung „das Unverhältnis zwischen Sollen und Vollbringen, in der neueren das zwischen Wollen und Vollbringen" vor; „weil aber Sollen und Wollen im Menschen nicht radikal getrennt werden kann, so müssen überall beide Ansichten zugleich, wenn schon die eine vorwaltend und die andere untergeordnet, gefunden werden". Das Sollen bestimmt von oben und außen her den Vorgang, das Wollen spricht sich zunächst und zuvörderst in der Handlung aus, wenn auch beide nachher ihre Zweige ineinander schlingen. Das einigende Band ist nach Goethes Ansicht „der individuelle Charakter"; die dramatische Person wird eben nicht nur von höheren und äußeren Gewalten, sondern

[1]) Aus ‚Adrastea' (1801), Stück 4; einseitiger, im Sinne einer linearen psychologischen Ursächlichkeit verlangt Lessing (Hamb. Dramaturgie, Stück 1 und 30) von dem Genie, daß es „die Leidenschaften nicht beschreibe, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung" (?) „in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen lasse, daß dieser sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht"; daß er „Ketten von Ursache und Wirkungen" darstelle, um „diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr" (also auch das Irrationale!) „auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen könne". (Vgl. unten S. 164.)

[2]) Aus den „Fragmenten" (1798) (vgl. die Ausgabe von Kluckhohn, Bd. 2, S. 327 f.). Von einer noch mehr äußerlichen Totalität der Wirkung spricht der junge Schiller im letzten Absatz seiner Rede über die ‚Schaubühne': „Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich das Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der anderen gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird."

[3]) Werke Weimarer Ausgabe, Bd. 41, 1. Hälfte, besonders S. 57 und 62 f.

Digitized by Google

auch von solchen inneren Triebkräften beherrscht, die es „zu einem Besonderen bestimmen; als Mensch aber will sie; sie ist unbegrenzt und fordert das Allgemeine. Hier entspringt schon ein innerer Konflikt; nun aber kommt ein äußerer hinzu, und er erhitzt sich öfters dadurch, daß ein unzulängliches Wollen durch Veranlassungen zum unerläßlichen Sollen erhöht wird". Mit dem allem wird das Wesen der dichterischen Seite des Dramas (und nur dieser!) sehr genau umschrieben.

Auch Jean Paul betont die Bedeutung des einzelnen Menschen und seines Schicksals als letzten Gegenstand des Dramas; in der Nachbargattung können wir Erzählungen von Völkergeschicken, Zeitläuften und selbst von Dingen, Erfindungen usw. haben [1]), hier ist dergleichen unmöglich. „Im Drama", sagt der große fränkische Erzähler, „herrschet ein Mensch und zieht den Blitz aus der Wolke auf sich; im Epos herrschet die Welt und das Menschengeschlecht. Jenes treibt Pfahlwurzeln, dieses weite waagerechte. Das Epos breitet das ungeheuere Ganze vor uns aus und macht uns zu Göttern, die eine Welt anschauen; das Drama schneidet den Lebenslauf eines Menschen aus dem Universum der Zeiten und Räume und lässet uns als dürftiges Augenblickwesen in dem Sonnenstrahle zwischen zwei Ewigkeiten spielen; es erinnert uns an uns, so wie das Epos uns durch seine Welt bedeckt... Daher muß das auf einen Menschen zusammengedrängte Drama die strengere Bindung in Zeit, Ort und Fabel unterhalten, wie es ja uns allen die Wirklichkeit macht [2])." Mit dieser, die Menschen und die Welt zugleich umfassenden Darstellung, in der sich beides auf das innigste durchdringt, hängt es zusammen, daß das Drama immer wieder als Gipfel der Dichtung empfunden und gepriesen worden ist.

b) Die nationale Aufgabe des Dramas

1. Nach dem Vorangegangenen wächst dem Drama noch eine ganz besondere nationale Aufgabe, ja Verantwortung zu. Im Sinne der Aufklärung des 18. Jahrhunderts hat darüber der junge Schiller in seiner Mannheimer Rede über die ‚Schaubühne' als moralische Anstalt gesprochen. Er baut das Theater in das große Gesellschaftsgefüge im Sinne der Aufklärung ein. Wie jede andere „öffentliche Anstalt" soll das Theater am Gemeinwohl mitwirken und die Wirkung der Kanzel und der Tribüne ergänzen und vertiefen: eine „Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zusammenhängen der menschlichen Seele". Vor allem aber soll

[1]) Vgl. R. Petsch, Erzählkunst, 2. Aufl., Register unter „Dingroman".
[2]) Vorschule der Ästhetik, XI. Programm, § 63.

Digitized by Google

sie dem „Geist der Nation dienen". Nur die Schaubühne kann in so hohem Maße „die Ähnlichkeit und Übereinstimmungen der Meinungen und Neigungen bei Gegenständen bewirken, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet". Schiller verweist auf das Schauspiel der Griechen, die nichts so fest aneinander kettete, als „der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staates, der besseren Menschheit, die in demselben atmeten" [1]).

So also war bei den alten Hellenen das Theater in seiner besten Zeit noch immer eine religiöse Anstalt, deren Leistung aber zumeist dem eigenen Volke (im Gegensatz zu den „Barbaren") zugute kommen sollte; weiterhin war das Drama auch noch in dem alten England Shakespeares und nicht zuletzt in den deutschen Volksschauspielen Südwestdeutschlands und der Schweiz am Ende des 16. Jahrhunderts eine Gemeinschaftsangelegenheit. Es hängt mit dem eben entwickelten Wesen des Dramas zusammen, daß es zu dieser Art seiner Wirkung und seiner Pflege in irgendeinem Sinne immer wieder zurückkehren muß, wenn es nicht verdorren will. Zwischen dem Einzelmenschen und der Menschheit oder dem All besteht auch nur eine dramatisch auswertbare Beziehung: die lebendig-gegensätzliche, meist kämpferische Berührung, die sich immer zwischen dem Manne und seiner nächsten Lebensgemeinschaft, vor allem seinem Volke oder einer Zeitepoche „abspielt". Ein solches Drama kann natürlich am ehesten eine starke nationale Wirkung üben, soll aber dabei doch ein dichterisches Kunstwerk bleiben; wie ja auch Richard Wagner in seinen Kunstschriften aus der Revolutionszeit das Ideal verfolgte, eine für dramatische Eindrücke besonders empfängliche Kunstgemeinde heranzubilden, die aber dann nicht eine rein „ästhetische Gesellschaft", sondern immer ein feinster Auszug aus der Volksgemeinschaft sein und werden sollte; hier sollten die (selbstverständlich völkischen) Gemeinschaftsbelange des Menschen in entsprechender stofflicher Einkleidung so dargestellt werden, daß das neue Kunstwerk wieder auf eine gleichgestimmte Spiel- und Schaugemeinschaft (und durch sie auf die ganze Sprachgemeinschaft oder auf das Volk, das diese Sprache spricht) hinüberwirken konnte. Vieles von dem, was das Epos Homers (in öffentlichen Vorträgen, nicht als Lesestoff) zur Erzeugung des Griechentums beigetragen hat, durfte Shakespeare für das England der Hochrenaissance, durften Goethe und Schiller für die werdende deutsche Nation des 18. und 19. Jahrhunderts, durfte H. v. Kleist und nachmals R. Wagner für ihr zerrissenes Volk leisten; diese Werke werden sich ständig erhalten und festigen mit der Entwicklung und

[1]) Vgl. Schillers Werke. Ausgabe von Bellermann-Petsch, Bd. 7, S. 37.

Digitized by Google

Stärkung des nationalen Geistes. Daher die heute wieder besonders betonte, auf der Auswirkung des Wesens des Dramas beruhende völkische Bedeutung des Theaters für die deutsche Gegenwart [1]).

2. Freilich kann das Drama diese seine nationale Aufgabe doch wohl nur dann erfüllen, wenn es von einem starken, bejahenden Geiste getragen ist. In den Auseinandersetzungen zwischen der Kunst der Massen und der „guten Gesellschaft" am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Naturalismus, dem Im- und Expressionismus und anderen Moderichtungen ist ja der Gedanke einer solchen Gemeinschaftskunst im Sinne R. Wagners allmählich wieder aufgewacht. Paul Ernst vor allem war der Wegbereiter eines neuen, auf deutsches Gemeinschaftsgefühl, deutsche Sittlichkeit und deutschen Glauben begründeten Theaters, das die unterbrochenen Grundbestrebungen des deutschen Idealismus wieder aufnehmen und zum Ziel führen sollte; eine Kunst, die mit ungeheurem Ernst das Leben in seinen Widersprüchen und Fragwürdigkeiten aufsuchte, nicht aber mit der Erzeugung von Depressionsgefühlen endete, sondern (wie es eben Richard Wagner schon in seiner Schrift über ‚Kunst und Revolution' ausgesprochen hatte) [2]) durch Erschütterung und Erhebung hindurch das Volk (nicht eine Kaste oder Klasse), zur „tieferen Besinnung über den göttlichen Sinn des Geschehens" und damit zu einer letzten Erlösung führen sollte, die „aus dem tiefsten Leiden entsteht und doch das Leben mit dem höchsten Jauchzen bejaht". Als schärfster Kritiker des Lebens und zugleich als Träger des jauchzenden „Dennoch" verkörpert ein Dramatiker dieser Richtung jenen hohen Mut, den der einzelne am ersten aufbringt, wenn er sich (wie der Soldat im Felde) getragen weiß von dem Willen des Volkes und erfüllt ist von seiner Verantwortung für dieses Volk; damit offenbart sich Ernst, wie die größten Dramatiker vor ihm, nicht zuletzt die griechischen, als ein im höchsten Sinne politischer (nicht bloß politistischer) Dichter.

Gerade Paul Ernst ist nicht müde geworden, darauf hinzuweisen, daß die Wirkung des Dramas nicht vom stofflichen Inhalt ausgeht (wozu die ausgesprochenen Überzeugungen gehören), sondern von der Gesinnung, d. h. von jenen wie „selbstverständlichen" Lebenswertungen, die sich vor allem in der Form, d. h. in jener „inneren Form" der Darstellung ausdrücken, von der ja (nach Goethe) alle äußeren Formen nur Ausstrah-

[1]) Vgl. hierzu besonders H. Wanderschek, Deutsche Dramatik der Gegenwart (1938).

[2]) Ihm sind die „zwei erhabensten Lehrer der Menschheit: Jesus, der für die Menschheit litt und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde führen soll". R. Wagners sämtl. Schriften, Volksausgabe, Bd. 3, S. 41.

Digitized by Google

lungen sind. Dieser Form gelten seine Aufsätze, vor allem in dem Sammelband ‚Der Weg zur Form', die so stark zur Klärung des gegenwärtigen Denkens über dramaturgische Fragen beigetragen haben. „Jeder Mensch", sagt Ernst hier, „ist ein Sklave seiner Zeit, nur einer nicht: derjenige Künstler, welcher ein Diener der Form ist: fügt er sich dieser Dienstbarkeit, so stellt er sich außerhalb der Zeit und erhält eine ewige Jugend, und nicht nur Freiheit hat er alsdann, sondern ewige Herrschaft über die Gemüter der Menschen." Er steht aber mit dem Suchen nach der Form in einem großen Strom der geistigen Entwicklung seines Volkes, ja der Menschen mitten inne und schafft auch wieder für die Zukunft; denn „die dichterischen Formen sind nicht Geschöpfe des Zufalls, sie sind erzeugt durch die ewig gleichen seelischen Ansprüche der Menschheit" [1]).

c) Das deutsche Drama

1. Unsere Äußerungen über das Wesen und die Bedeutung des Dramas rührten fast durchweg von deutschen Verfassern her. Es wäre nicht ganz leicht, ihnen gleichwertige Äußerungen von französischen, italienischen und spanischen, ja selbst von englischen Kritikern oder Dramatikern zur Seite zu stellen. Denn diese befassen sich, mit geringen Ausnahmen, entweder mit der außerästhetischen, besonders pädagogischen Wirkung des Dramas innerhalb des empirischen Gefüges der Wirklichkeit oder mit technischen Fragen. Für uns liegt beides mehr am Rande, da wir uns vor allem darum bemühen, die Formenwelt des Dramas europäischer Art aus seinem innersten Wesen abzuleiten. Wir können und wollen es nicht leugnen, daß diese Anschauungsweise mit ihrer Größe und mit ihren Grenzen recht eigentlich eine Sache des deutschen Geistes ist, daß sie damit auch vor allem der Deutung des deutschen Dramas oder fremder Leistungen im deutschen Sinne zugute kommt. Da unser Werk für deutsche Leser bestimmt ist und zur Wirkung der dramatischen Dichtung in unserem Sinne beitragen soll, können wir uns damit wohl zufrieden geben; eben deswegen aber dürfen wir uns, ehe wir auf Einzelheiten eingehen, wohl noch einmal die Frage vorlegen, worin nun eigentlich das Wesen des deutschen Dramas besteht, wie es sich auch unter dem Einfluß und in der Bekämpfung ausländischer Muster und theoretischer Forderungen immer wieder hergestellt und den Beifall deutscher „Zuschauer" gefunden hat. Denn so gern wir auf unserer Bühne auch einmal „das andere" sehen und uns von ihm anregen lassen, wenn es

[1]) Aus P. Ernsts ‚Weg zur Form'; vgl. zum Obigen besonders die Aufsätze: ‚Das Drama und die moderne Weltanschauung' (S. 30 ff.) und ‚Die Möglichkeit der klassischen Tragödie' (S. 121 ff.).

Digitized by Google

überhaupt dichterische Werte enthält, so bleibt doch auf dieser Bühne nur dasjenige wahrhaft lebendig und kann zu allen Zeiten neu belebt werden, was einmal wirklich dramatische Lebenskraft atmet und was andererseits unserem deutschen Wesen entspricht [1]).

Natürlich ist die „deutsche Form des Dramas" nur eine besonders stark ausgeprägte Einzelform der Gattung, die unserem eigensten Wesen entspricht und bei uns (freilich in enger Berührung mit dem hohen Griechentum und dem alten England) zu einer gewissen Vollkommenheit ausgebildet wurde, die aber gleich jeder anderen nationalen Form (z. B. der römischen, der französischen und der russischen) tief im Wesen des europäischen Kulturmenschen verwurzelt ist; darum können alle anderen Mitglieder unseres Kulturkreises daran teilhaben, davon angeregt und innerlich gefördert werden — ebenso wie unser Nationaldrama immer wieder vom Auslande her auch im günstigen Sinne beeinflußt, in seinen Mitteln bereichert, in seiner Eigenrichtung bestärkt und vertieft worden ist. Wir brauchen nur an die Bedeutung der geschlossenen französischen Form für Goethe (in seiner „italienischen Zeit") und für Schiller (in Weimar) zu denken, um zu sehen, wie der deutsche Geist auch hier durch fremde Anregungen vorübergehend vielleicht aus der Bahn gedrängt wurde, um nachher desto reicher und kraftvoller die eigene Richtung wieder zu beschreiten; in neuerer Zeit hat dann unser „naturalistisches" Drama unter G. Hauptmann auf Grund reichster Eindrücke von Frankreich, Norwegen und Rußland her doch eine ganz deutsche, unserem Wesen entsprechende Typenform entwickelt, während kleinere Geister an dem Muster des französischen „Konversations- und Thesenstückes" kleben blieben [2]). Der deutsche Mensch hält sich in der Mitte zwischen dem erdgebundenen oder durch gesellschaftliche Rücksichten und Vorurteile gefesselten, oft schwunglosen Wirklichkeitssinn der westlichen und der leicht verstiegenen, in Träumen und Utopien befangenen Überwirklichkeit der östlichen Dichter, die über einer oft kraß und roh dargestellten Tatsächlichkeit sich erhebt. Der Deutsche steht mit beiden Füßen auf der festgegründeten Erde, blickt aber gern in ihre letzten Tiefen hinein und durch sie hindurch, bis ihm innerhalb der Erfahrung und doch jenseits

[1]) Vgl. zum folgenden unsere Ausführungen über „Wesen und Formen deutscher Erzählkunst" in dem Sammelwerk „Von deutscher Art in Sprache und Dichtung" (1941), Bd. 5, S. 24 ff.; auch meine „Erzählkunst" (2. Aufl.), S. 5, 149, 535 f.

[2]) Über die „nationalen Typen" wird im 2. Bande dieses Werkes zu handeln sein. Ich verweise zunächst auf die wichtige Arbeit von K. Wais, Die Typen des neueren Dramas im genetischen Zusammenhang, im „Helikon", Bd. 3, S. 192 ff.

Digitized by Google

aller ihrer Erscheinungen und Bindungen jene höheren und höchsten Zusammenhänge aufleuchten, in denen seine Seele zu Hause ist, aus denen sie immer neue Kräfte schöpft und in deren Sinn die Phantasie unserer Dichter gern die Wirklichkeit verwandelt [1]). Wir kennen die Bilder, die sich ein Götz von Berlichingen, Egmont oder Faust, ein Karl Moor, Ferdinand von Walther oder Max Piccolomini von diesem Leben machen, wie es sein könnte und sollte: Bilder, an denen sie zerschellen müssen, weil sie bei der „gebrechlichen Einrichtung der Welt" (nach Kleist) nicht zu verwirklichen sind, obwohl sie durchaus in der Wirklichkeit wurzeln und ihre „Wahrheit" haben. So sieht der deutsche Dichter bald mit ernstem, bald mit heiterem Auge die Wirklichkeit an und mißt sie an Maßstäben, die er aus dieser selben Wirklichkeit herausgeholt hat, indem er gleichsam die von der Schöpfung und von der Geschichte „intendierte Wahrheit" neben die Erfahrung mit ihren Brechungen, Widersprüchen und Fragwürdigkeiten stellt. Das Drama verfolgt diese Widersprüche bis in den tiefsten Weltgrund und erweist sich auch hier als eine dem deutschen (freilich auch dem griechischen) Wesen höchst gemäße Dichtungsweise, obwohl wir sie uns spät genug wirklich zu eigen gemacht haben.

2. Gewiß fehlt in Deutschland weder das naturalistische noch das rein phantastische Drama; aber auch die besten Werke jener Art verraten, z. B. bei G. Hauptmann, immer jenen ganz dramatischen Zwiespalt zwischen der Wirklichkeit, wie sie ist, und dem, was sie zu sein vorgibt oder was sie sein sollte; je tiefer der Dichter in die Welt der Erscheinungen eindringt, um so kräftiger meldet sich die in ihnen, hinter ihnen oder auch gegen sie stehende Idee, der große Bruch im Weltall. Nicht anders ist es mit reinen Phantasie-, z. B. Märchendramen, wie wir sie ja auch wieder G. Hauptmann verdanken. Die Märchenwelt erwächst hier, viel deutlicher als im Volksmärchen, aus den unbefriedigenden Verhältnissen der Wirklichkeit heraus und stellt gegen diese ein Bild dessen, was ihr fehlt, um „Wahrheit" zu sein — ein Bild, das meist den Keim der Zerstörung in sich trägt. Realistische Darstellungen wie H. Ibsens Gesellschaftsdramen und reine Phantasieerzeugnisse, z. B. von A. de Musset, gehen weit einseitiger, fast möchte man sagen bruchloser vor; ihr Konflikt beschränkt sich auf die augenblickliche Lage der auftretenden Figuren und weist auf keine ihnen innewohnende oder sie begründende Tiefe hin; oder er erreicht die Menschen kaum und spielt sich sozusagen mythologisch in jenseitigen

[1]) Wie stark z. B. Grabbe mit seinen Geschichtsdramen auf die Gegenwart und Zukunft, auf Wesensart und Bestimmung seines Volkes zielt, zeigt F. Martini in der ‚Germ.-Rom. Monatsschrift', Bd. 30, S. 158 f.

Digitized by Google

Breiten ab. Deutsch dagegen ist im wesentlichen jene geistige Haltung, die wir bei Goethe und Schiller „Real-Idealismus" nennen und die Otto Ludwig als „poetischen Realismus" umschrieben hat[1]). Hier ist jedes Handeln und Geschehen an sich doppeldeutig oder fragwürdig und trägt schon von Hause aus den Keim des tragischen oder komischen Zwiespaltes in sich, wie Goethe z. B. sagt: „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen als der Betrachtende"[2]). In dieser Betrachtungsweise liegt sogar ein Fortschritt des deutschen Dramas über Shakespeare hinaus begründet, was ja in den neuesten Ansätzen von P. Ernst, Langenbeck u. a. zum Ausdruck kommt.

Der Tiefe dieses Erdenbildes entspricht es, daß unser klassisches Drama trotz seines hohen Ideengehaltes immer in gewissem Sinne erdennah geblieben ist; in Goethes Jugendwerken finden wir derb-realistische Bilder aus der Wirklichkeit (Volks- und Hofszenen usw.) mit scharf ausgeprägter Mimik; selbst in Schillers Meisterwerken stehen die Figuren immer in realen, z. B. politischen Konflikten mitten inne und sprechen von ihnen in durchaus sachlicher (persönlich abgetönter, auch der Situation angemessener), freilich vom Geiste her beschwingter Weise; ein feines Ohr aber vernimmt auch hier immer die letzten Widersprüche in den „heiligen Schwingungen und leisen Tönen, womit die Natur alle Gegenstände verbindet"[3]), auch die äußerliche Disharmonie gehört in das harmonische Weltbild mit hinein, wie nordisches Eis und südliche Glut in das furchtbar schöne Gesamt unseres Kosmos. Dieser Weltweite entspricht die reiche Fülle der Sprechtöne, die auch das klassische Drama der Deutschen belebt (vgl. unten Kap. IX) und die sich z. B. bei Grabbe oder in einem zeitgenössischen Versdrama wie Hans Leips ‚Idothea' (1942) auf das reichste entfaltete; blicken wir von hier zurück und vergleichen wir Goethes Darstellung mit derjenigen Racines oder selbst mit Shakespeares Versrede, so fehlt jenem der „realistische Tic", den sich Goethe zuschrieb, diesem aber der hohe Flug, der sich von einer gegebenen Plattform aus immer in die Höhe schwingt, ohne daß dieser Aufstieg als solcher tragisch-ironisch wirkt, weil er sich niemals ganz von der gegebenen Wirklichkeit ablöst (wie es z. B. in einigen Monologen Hamlets der Fall ist). Wenn in den oben besprochenen Zügen die mimische Seite des Dramas in tausend Brechungen, Tönungen und Verfeinerungen sich zeigt und doch immer im

[1]) Werke, Bd. 5, S. 458 f. (Vgl. unten S. 91.)
[2]) Maximen und Reflexionen, Nr. 241 (Hecker-Petsch).
[3]) Goethe, Nach Falconet und über Falconet, Weim. Ausg., Bd. 37, S. 316 f.

Digitized by Google

Sinne des Geistes [1]) auswirkt, so darf sich andererseits die rein dramatische Dichtung im Deutschen frei ergehen, weil sie immer an Gegebenes anknüpft (wie in Fausts großem Monolog bei Goethe) und ihre Verwurzelung im Irdischen keinen Augenblick aus dem Gesichtskreis schwindet. Dramatische Dichtungen im weiteren Sinne hat es in Deutschland immer gegeben: wir brauchen nur an das germanische Heldenlied der Wanderungszeit, weiterhin an die tragischen Epen von den Nibelungen und von Tristan und Isolde, an die kampfhafte Entwicklung Parzivals oder an die niederdeutsche epische Komödie von ‚Reineke Vos' zu erinnern. Die Bühnenform aber hat sich der dramatische Geist in Deutschland spät genug erobert und ist dabei wieder bei anderen Nationen in die Schule gegangen, um in dem Ringen mit fremdem Gut desto sicherer zu sich selbst und zu dem zu gelangen, worauf es eigentlich im Drama ankommt. So gilt auch hier Schillers Wort in dem gewaltigen Bruchstück ‚Deutsche Größe': „Jedes Volk hat seinen Tag in der Geschichte; doch der Tag des Deutschen ist die Ernte der ganzen Zeit" [2]).

d) Der Dichter und sein Werk

Von der Betrachtung der Wesenheit des Dramas wenden wir uns nun zu ihrer Gestaltung durch den Dichter. Diese rundet sich zunächst in seiner Phantasie, bezieht sich aber schon immer auf die Erscheinung des Werkes auf der Bühne, wo es von einer Zuhörerschaft „verstanden", d. h. mitschöpferisch-sinngemäß aufgenommen, erarbeitet und erlebt werden

[1]) Komische Sprechszenen, wie Shakespeare sie liebt, sind im deutschen Drama selten zu finden. Wir könnten vielleicht auf die Riccautszene in Lessings ‚Minna' wie auf die Bamberger Hofszenen im ‚Götz' hinweisen.

[2]) Ähnlich K. Weitbrecht, Das deutsche Drama (2. Aufl., 1903), S. 14 f: „Im deutschen oder überhaupt im germanischen Drama hat das Wesen der dramatischen Kunst seine bis jetzt reinste, tiefste und vollkommenste Ausgestaltung gefunden, sich bis jetzt am schärfsten und klarsten geoffenbart. Und so darf die Ästhetik des germanischen, des deutschen Dramas den Anspruch erheben, zugleich die Aufgabe der Ästhetik des Dramas überhaupt zu erfüllen" – immer mit dem Beding, daß sie eben von Deutschen auf deutsche Weise behandelt wird. – Natürlich erfährt die „deutsche Form" allenthalben wieder zeitbedingte und stammhafte Abwandelungen. Es wäre nicht schwer, an den Jugenddramen Goethes das Fränkische, an Dramen Schillers das Schwäbische nachzuweisen. Grillparzer bleibt auch in seinen hohen Stildramen der Österreicher, so gut wie die Meister der Wiener Volksbühne. Vgl. auch H. Kindermann, F. Raimund (1940), bes. am Schlusse („Raimunds Werk im Lebensraum der Nation"). Eine ausgezeichnete Einzelstudie dieser Richtung gibt F. Martini: Grabbes niederdeutsches Drama, in der ‚Germ.-Rom. Monatsschrift', Bd. 30, S. 158 ff.

Digitized by Google

soll. So steht der Dichter während seiner ganzen Tätigkeit am Werke unter der Doppelherrschaft der poetischen „Konzeption" einerseits, der bühnischen „Intention" andererseits, die wieder dauernd in fruchtbarem Wechselverhältnis verharren. Die „Konzeption", die seit dem ersten „Aperçu" von einer ergiebigen und bedeutenden Spiegelung des letzten dramatischen Grundgegensatzes (des „Problems") beherrscht war, wirkt dauernd fort, obwohl sie sich unterwegs leise wandeln, vertiefen und bereichern, hier und da auch gründlichere Umgestaltungen erfahren kann, wie z. B. in Goethes ‚Faust' und in Schillers ‚Don Carlos'. Dennoch behält sie immer die Führung, wie denn Goethe von ihr sagt: „Bei jedem Kunstwerk, groß oder klein, bis ins kleinste kommt alles auf die Konzeption an" [1]). Unter der mächtigen Nachwirkung des befruchtenden Gedankens stehend, sucht der Dichter immer von neuem ihm gerecht zu werden und seine Lebensdarstellung unter den Gesichtspunkt jenes Urgegensatzes zu rücken, sie von da aus immer kräftiger und eindringlicher zu entfalten. Eben dazu muß ihm die dauernde Rücksicht auf seine Bühne helfen — auf den mit realen Mitteln zu erstellenden Raum, auf dem sich die Dinge im Sinne ihrer urdramatischen Grundanlage überzeugend abspielen — und das um so mehr, je kräftiger sich die Bühnenmittel im Rahmen der dramatischen Schau entfalten.

Es gibt dramatische Dichter, die mehr nebenher, vielleicht infolge einer starken mimischen Anlage, die dramatische Form pflegen und dann, im Vollbesitz poetischer Schaffenskraft, auch hier sehr Bedeutendes leisten. Zu ihnen gehört besonders Goethe, dessen epische und vor allem lyrische Schöpferkraft stärker und artgemäßer war als seine dramatische Gewalt! Otto Ludwig, der leidenschaftlichste Ringer um die dramatische Form, gehört zu dieser Gruppe. Selbst einem G. Hauptmann möchte man eher als eine epische denn eine dramatische Begabung zusprechen, wenn sein ungeheures mimisches Talent nicht wäre. Bei H. von Kleist, dem Dichter der „Penthesilea" und des „Kohlhaas" halten beide Begabungen sich am glücklichsten die Waage, stärker als bei dem schlesischen Dichter. Daher ein starker epischer Zug in der „Handlung" des Amazonendramas — so stark, daß er den innersten Vorgang oft verdeckt, uns aber mächtig an das Bühnenbild fesselt — und andererseits die wahrhaft tragische Entwicklung des märkischen Roßkamms zum Rächer seines verletzten

[1]) Maximen und Reflexionen, Nr. 223 (Hecker-Petsch). Zu obigem vgl. auch Zinkernagel, Goethe und Hebbel (1922). Zur Problematik der gestaltenden Dichtung: ‚Prescott 1. ‚The poetic mind (1922), 2. Poetry and Myth' (1927) (mit etwas übertriebenem Skeptizismus gegen die Dichtung). — Über die „Einheit der Intention" vgl. O. Ludwig, Schriften, Bd. 5, S. 262.

Digitized by Google

Rechtes. Bei anderen Dichtern und gerade bei den großen Meistern der Bühne dagegen hat die dramatische Begabung so stark die Oberhand, daß daneben ihre anderen poetischen Schöpfungen in den Hintergrund treten. Wer von uns würde sich mit den epischen Dichtungen eines Shakespeare, eines Schiller, eines Büchner, eines Hebbel, eines Grillparzer oder eines R. Wagner näher beschäftigen, wenn ihre Verfasser uns nicht als Meister des Dramas ans Herz gewachsen wären? Übrigens kommt die ganze Frage hauptsächlich bei germanischen, vor allem bei deutschen Dichtern auf; durchaus und nur Dramatiker sind zumeist die Dichter aus jenen Ländern, wo die Bühne ihr Dasein gleichsam abseits der Literatur geführt hat und von einer wirklich theaterfreudigen Gesellschaft getragen wurde. Das gilt natürlich schon in hohem Maße von dem alten England, vollends aber von den Ländern der alten Welt und der neueren Romania: die attischen und die römischen Tragiker und Komiker, die großen Spanier und die französischen Klassiker, aber auch die Meister des italienischen Lustspiels sind eben für uns alle nichts anderes als Bühnendichter. Bei Cervantes ist uns, umgekehrt, die dramatische Dichtung fast fremd; er ist der Meister der Erzählung, ähnlich wie in unseren Tagen K. Hamsun oder H. Stehr. Ibsen ist reiner Dramatiker mit scharfem Bühnenblick, bei B. Björnson bleiben wieder beide Begabungen in der Schwebe, nur daß seine dramatische Wirkung weit hinter derjenigen Kleists zurücksteht. Es kommt für die Beurteilung des Dichters in seinem Werke immer darauf an, ob er ganz und gar „bei der Sache ist" oder wie weit er eine gegenteilige Begabung verdrängt und das Behaltene dem dramatischen Schöpfungsvorgang einschmelzt. Das zu beurteilen, wird nicht zuletzt eine genauere Betrachtung der dramatischen Darstellungs- und Darbietungsformen dienen, der wir uns jetzt zuwenden.

KAP. III. DER DRAMATISCHE VORGANG

§ 1. DAS WESEN DES VORGANGES UND SEIN VERHÄLTNIS ZUR HANDLUNG

Wir haben oben (S. 17 ff.) gezeigt, daß die „erzählbare Handlung" eine triebkräftige Wurzel des Dramas darstellt. Tatsächlich können wir die Begebnisse in einem Drama „der Reihe nach", d. h. in der zeitlichen Folge ihres Erscheinens oder ihrer Besprechung auf der Bühne „herzählen". Wir wiesen aber auch schon darauf hin, daß mit einer solchen „Inhaltsangabe" über dasjenige, was uns in dem Drama anspricht und aus ihm auf unsere Seele herüberwirkt, was eben die „dramatische Dichtung" ausmacht, so

Digitized by Google

gut wie nichts gesagt ist; wer sich an solchen Angaben über ein unbekanntes Drama unterrichten will, tut nicht viel besser als derjenige, der ein „Libretto" liest, statt eine Oper zu sehen und zu hören [1]). Daß dennoch jene durch tausend Ösen und Haken in sich geschlossene Verbindung von Tatsachen im Rahmen des Bühnengeschehens unerläßlich ist, um uns dem Sinn des Dramas nahe zu bringen, steht freilich außer Frage. Eine noch so tiefsinnige und gedankenmäßig überzeugende Verknüpfung idealer Vorgänge würde uns völlig kalt lassen, wenn ihnen keine sinnenfällige, lebensnahe Handlung entspräche, die uns schon um ihrer selbst willen fesselte, aber auch ständig über sich selbst hinauswiese. So steht neben und oberhalb der meist „spannenden", erzählbaren „Handlung" (für die ich das mehrdeutige Wort „Fabel" in diesem Buche allein verwende), der „bedeutende" und wesenhafte „Vorgang". Von dem Verhältnis dieser beiden Größen, die nur streckenweise zusammenfallen, war schon wiederholt (vgl. S. 45 ff.) die Rede; hier gilt es eine schärfere Unterscheidung und Einzelbetrachtung beider, die sich zueinander verhalten, die einander unentbehrlich sind wie Seele und Leib in einem Organismus.

Es ist bezeichnend, daß sich der erste europäische Geist, der sich in höchst fruchtbarer Weise mit dem Drama (besonders mit der Tragödie) beschäftigt hat, daß Aristoteles auf die Handlung im engeren Sinne so gut wie gar nicht zu sprechen kommt. Dagegen legt er den größten Wert – nicht auf den philosophisch formulierbaren Gehalt, nicht auf die psychologisch fesselnden und gut getroffenen „Charaktere", nicht auf den dichterischen Ausdruck, sondern auf das, was er (ohne begriffliche Sonderung!) verschiedentlich benennt: als *Μῦθος* oder als *Σύστασις τῶν πραγμάτων*, auch wohl einfach als *πρᾶξις*. Diesen „Tatsachenzusammenhang" nennt er die „Grundlage" und gleichsam die „Seele" (*ἀρχὴ καὶ οἷον ψυχή*), anderwärts „das erste und höchste im Trauerspiel" (*πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας* [2]). Als Vorgang verlangt der „Mythos" eine in sich voll geschlossene Einheit mit erkennbarem Anfang, Mitte und Ende, von einem angemessenen Umfang („Größe") innerhalb der Grenzen der Übersichtlichkeit und von so festem (wir würden sagen: organischem!) Gefüge, daß, durch die Wegnahme oder Versetzung irgendeines Teiles, das Ganze ver-

[1]) Fr. Nietzsche bezeichnet es (im ‚Fall Wagner') als ein „wahres Unglück" für die Ästhetik, daß man das Wort Drama immer mit „Handlung" übersetzt hat"; vielmehr habe das griechische Drama „große Pathosszenen" gegeben (deren Folge und Steigerung etwa den „Vorgang" in unserem Sinne bildet); es „schloß gerade die Handlung aus, verlegte sie vor den Anfang oder hinter die Szene". Vgl. B. Snell, Aischylos und das Handeln im Drama (1928), S. 1 ff.

[2]) Poet., c. 6 und 7.

Digitized by Google

schieft oder gesprengt würde [1]). Es ist klar, daß wir aus dem ‚Hamlet', dem ‚Wallenstein' und dem ‚Faust' ganze Szenen herausstreichen könnten, ohne das die äußere Handlung gestört würde: der Dänenprinz brauchte nicht mit Laertes im Grabe Ophelias zu ringen, Octavio nicht persönlich und vor unseren Augen Isolani und Buttler umzustimmen, Gretchen nicht notwendig dem Lieschen am Brunnen zu begegnen und die Fabel würde sich im übrigen ebenso abspielen, wie sie vorliegt. Aber für die „innere Handlung", für den „Vorgang" sind alle jene Einzelteile sehr wichtig; ihre Wegnahme würde eine Verengung des eigentlichen Lebensraumes oder eine Vergröberung und Verflachung der Atmosphäre, sie würde eine Einbuße an der inneren Entfaltung der Handlungsträger bedeuten, kurzum die „Seele des Dramas" schädigen! Und nur von dem „oberen Vorgang" (um ihn noch enger zu bezeichnen), nur von der „inneren Handlung" mit ihrer Bedeutsamkeit gilt die weitere Feststellung des griechischen Denkers, daß die (dramatische wie epische) Poesie „philosophischer und bedeutsamer" (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον) sei als die Historie, worunter er natürlich eine annalistische, bestenfalls eine pragmatische Geschichtsschreibung alten Stils versteht (als Beispiel nennt er Herodot).

Der Vorgang ist also eine durchorganisierte Folge von Tatsachen, deren Zusammenhänge sich freilich unserem Auge nicht unmittelbar aufdrängen, aber unseren Geist und auch unsere Seele um so stärker beschäftigen, wenn die spannende Außenhandlung ihre Schuldigkeit tut: nämlich ständig über sich selbst hinausweist auf Wichtigeres, was in Wahrheit allein „der Rede wert" ist, ohne daß es durch die Rede allein unmittelbar auszudrücken wäre. Jede dichterische Rede weist so mit tausend kleinen Mitteln über ihren „nächsten Inhalt" hinaus und läßt einen höheren „Gehalt" ahnen; zu den sprachlichen (auch rhythmischen) Mitteln aber tritt hier noch das Bühnenbild, das ja den ersten und stärksten Angriff auf unsere Sinnlichkeit bedeutet.

Wie ärmlich, wie abenteuerlich und von Zufällen bedingt, wie schleppend aber auch und dann wieder gewaltsam nimmt sich die äußere Handlung des ‚Hamlet' aus, wenn wir sie in einem der beliebten Handbücher „erzählt" bekommen; wie blüht aber das alles auf, wenn wir es auf der Bühne sehen und das immer doppel- und hintersinnige Wort dazu vernehmen, das weit über die tatsächlichen Zusammenhänge hinaus seine geistigen Verbindungen sucht und mit ihnen unsere Seele in den schöpferischen Zustand versetzt, der uns von der Wahrheit der Darstellung überzeugt — mehr als je eine noch so genaue logisch-kausale Verknüpfung der äußeren Handlung (etwa im Sinne Lessings, s. oben S. 30)

[1]) Ebenda c. 8.

Digitized by Google

es vermöchte. Der feiner organisierte Zuschauer wird schon zu Shakespeares Zeit gemerkt haben, worauf es eigentlich ankommt: wie der junge Held mit seiner furchtbaren Schicksalsbestimmung als etwas seinem Wesen durchaus Widrigem ringt, das er doch aus sittlichen Gründen bejahen muß; wie der Streit zwischen seiner Art und seiner Aufgabe sich zu einem inneren Kampf zwischen verschiedenen Schichten seiner Seele versteift, um sich dann wieder mit verstärkter Wucht zu einem Ringen mit dem Schicksal zu erweitern; wie daran die wahrhaft heldische, auch in ihrer Feinfühligkeit und Empfindlichkeit „höchst königliche" Seele des Prinzen wächst, je mehr sie zerrissen zu werden scheint; und wie entsprechend das Schicksal immer drohendere, dringendere Form annimmt, bis es seinen Willen durchsetzt und Hamlet die geforderte Tat in einer Weise vollziehen muß, die seinem innersten Wesen gar nicht entspricht, während doch sein Tod eine Vollendung seines Wesens „bedeutet". Mit dem allen sind einige Grundlinien dessen angedeutet, was das tatsächliche Geschehen und Handeln erst zum dramatischen Vorgang macht.

Nach allem Vorangegangenen unterscheidet sich der dramatische Vorgang wesentlich von dem epischen, mit dem er die Auswahl des Wesentlichen, die hintergründige Bedeutsamkeit, die innere Geschlossenheit und organische Gliederung teilt. Aber der Fortschritt ist hier sprunghaft (wenn man will: „outriert") und vollzieht sich unter starken Umschlägen und Überraschungen, die vielleicht am Anfang (und, rein von der Handlung gesehen:) „zufällig" wirken, hintennach aber ihren tieferen Sinn offenbaren.

Das Wesen dieses Vorganges ist also die gegensätzliche, unter Hemmungen und Überwindungen meist plötzlicher und gewaltsamer Art erfolgende Entfaltung einer gegebenen Situation zur reinen Gestalt des darin beschlossenen Mensch-Seins mit seinen Grundwidersprüchen und äußeren Fragwürdigkeiten. In Geschehen und Werden übersetzt, verdichtet sich dieses „Sein" in bestimmter Lage zu dem abgrenzbaren Fall, der seine eigenen Grenzen und Farben hat, der sein eigenes Recht und seine eigenen Werte beansprucht. Die Spannung richtet sich hier auf die Klärung und Steigerung der inneren Widersprüche und zuletzt auf die Möglichkeit eines Ausgleiches, der freilich wohl meist außerhalb jenes Falles, ja der vielspältigen menschlichen Existenz liegen wird. Den höchsten Reiz gewährt dabei die Wahrnehmung des „inneren Werdens", der „dramatischen Integration" der ringenden Mächte, ihres Ineinandergreifens und Aneinandererstarkens.

§ 2. DIE DRAMATISCHE SITUATION UND DER KONFLIKT (DER „KONTRAST")

1. Sachliche Voraussetzung und ideale Grundlage des Vorgangs ist also die Situation, kennzeichnend für sie ist der dramatische Konflikt. Die Situation bedeutet inhaltlich mehr, dynamisch weniger: der Konflikt

Digitized by Google

ist gleichsam ihre Zuspitzung und Entladung. Denn um eine eigentümliche „Geladenheit" handelt es sich schon in der Situation. Da stoßen nicht nur zwei einzelne Kräfte aufeinander, die sich zuletzt auf einen Grundgegensatz wie den von Ich und Welt zurückführen lassen, sondern der Boden wird bereitet, auf dem solcher Zusammenstoß sich kräftig auswirken kann und zu einer (tragischen oder komischen) „Katastrophe" führen muß. Dazu gehört es, daß alles, was im Bereiche des Vorganges liegt, gleichsam in steter dramatischer Bereitschaft steht, daß überall geheime Kräfte im großen und im kleinen sich spüren lassen, die eben auf Entladung drängen, sich verschlingen und einander steigern oder sich gegenseitig in eine bestimmte Richtung zwängen, so daß die Grundlage wie die Auswirkung jener Kräfte gleichsam von „Verhängnis" trieft. Das Schicksalsmäßige tritt also hier viel stärker hervor, als z. B. in der epischen Dichtung; ja, in der dramatischen „Situation" [1]) ballt und verdichtet sich zeitweilig das gesamte „Gegenspiel", weit über die Tätigkeit einzelner gegnerischer Figuren hinaus.

Dabei kommt es also nicht nur auf Handlungen, sondern auf Gegebenheiten an, auf eine eigentümliche Abgestimmtheit der Dinge, der Verhältnisse aufeinander, wobei alle den Keim des Verhängnisses in sich zu tragen scheinen. Man achte darauf, mit welcher Sorgfalt und Schärfe Sophokles am Anfang des ‚Königs Ödipus' (und entsprechend Kleist im ‚Guiskard', Schiller in der ‚Braut von Messina' oder Shakespeare im ‚Hamlet') die allgemeine Situation bezeichnet haben. Dem Ruf des Marcellus (der mehr der äußeren Handlung gilt):

„Something is rotten in the state of Denmark"

antwortet, von der Tiefe des Vorganges her, die Klage Hamlets:

„The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right."

Damit ist die allgemeine Situation durch die des Helden angedeutet.

2. Die ganze dramatische Lage aber wird sozusagen erst „virulent" in dem dramatischen Konflikt, der mit dem Streitfall, dem Ausgangs- (und bisweilen Kern-)Punkt der Handlung nicht verwechselt werden darf, obwohl der Kampf an solchem Punkt leicht in Erscheinung tritt. In Schillers ‚Wallenstein' liegt der Handlung das Verlangen des Kaisers nach Abgabe der besten Reiterregimenter zur „Begleitung des Infanten" und die Ab-

[1]) „Im Anfang ist die Situation", so beginnt ein wichtiger Abschnitt bei W. v. Scholz, ‚Gedanken zum Drama' (1905), S. 3 ff. Vgl. unten S. 167 ff.

Digitized by Google

lehnung dieser Forderung durch den Friedländer zugrunde. Diese Ablehnung zieht dann, innerhalb der Handlung, ihre weiteren Folgen nach sich. Aber auch sie werden nur so verhängnisvoll, weil der einzelne Streitfall auf einen viel tiefer liegenden Gegensatz, auf den zwischen dem Kaiser und seinem Generalissimus, im letzten Grunde zwischen Herrsch- und Kommandogewalt, ja zwischen Herrschaft und Freiheit zurückweist (s. u. S. 80, 90). Damit erst ist der „Konflikt" bezeichnet, der das Drama bewegt, aber freilich wieder nur in einer bestimmten Situation triebkräftig wird. Im ‚Hamlet' tritt an die Stelle eines Streitfalles der die Atmosphäre erfüllende Haß zwischen dem regierenden und dem toten Könige und dessen Befehl an Hamlet, ihn zu rächen. Der Konflikt entsteht dann in der Seele des Helden; er wird gleichsam auf eine andere Bahn abgelenkt und ist doch mit jenem Anlaß auf das engste verknüpft, da ja auch in der Brust des Helden eine Stimme vernehmlich zur Blutrache ruft: aber dem antwortet eine Gegenstimme, die mindestens ebenso tief im Grunde des Menschenherzens und der Welt verwurzelt zu sein scheint und sich gegen die Rachetat aufbäumt. Wie Hamlet selbst können wir keiner der beiden Stimmen unrecht geben, aber in seinem Gemüte beginnen sie die Klingen zu kreuzen und einen Kampf auf Leben und Tod auszufechten.

Der Kern des dramatischen Vorganges und das eigentliche Thema der Darstellung ist also die Vertiefung des gegnerischen „Falles" zu dem „problematischen Konflikt" (s. oben S. 49 und unten S. 167f.) [1]). In ihm vereinen sich im Laufe der Handlung die ewigen Widersprüche, die aus dem tiefen Grunde der Welt aufzutauchen scheinen, mit dem Zusammenprall einzelner, hintergründiger Ordnungen der gegebenen Welt und mit den gegnerischen Strebungen und Bewegungen einzelner Figuren, der Hauptträger der „Handlung" (wozu auch wohl das „Schicksal" im mythologischen Sinne oder der Wille der Götter unmittelbar gehören kann). Hier erstreckt, erweitert und vertieft sich also das Gefüge des „Falles" nach verschiedenen Seiten und gleichsam ins Unendliche. Das ist der Unterschied zwischen einem dramatischen Konflikt und einem Zusammenstoße von

[1]) Vgl. auch oben S. 37ff. Dieser Konflikt, der den ganzen Vorgang beherrscht und als Hauptmotiv angesprochen werden kann, ist von dem Teilmotiv (s. unten S. 131) des sog. „tragischen Konfliktes" (als „Bauglied"), z. B. des Aufeinanderprallens verschiedener Pflichten bei dem Markgrafen Rüdiger des Nibelungen-Liedes oder bei Schillers Max Piccolomini zu unterscheiden. Anders der Widerstreit großer Leidenschaften in der Brust des Helden (z. B. bei Corneille) oder der Leidenschaft und des Pflichtgefühls überhaupt; hier hat die obige Darstellung Geltung. — Wichtige Behandlung des dramatischen Konflikts bei A. Perger, Die Wandlung der dramatischen Auffassung (1936).

Digitized by Google

Kräften im täglichen Leben und selbst in der Geschichte. Was uns an jenen fesselt, ist vor allem das immer mitgehende Bewußtsein, daß solche Streitigkeiten tief in unserer Natur, in unserer Lebenshaltung (d. h. unserer Stellung zur Welt und zu unseren Mitmenschen und zum allgemeinen Laufe der Dinge) und im Aufriß des Alls begründet sind, weshalb sie sich bis tief in unsere Seele fortpflanzen, über das Persönlich-Individuelle hinaus. Wenn wir uns noch so bereitwillig mit dem Helden des Dramas gleichsetzen, ihn als unseren Bruder anerkennen, so regt sich doch in uns alsbald ein Anwalt der Gegenpartei. Das große Streitgespräch zwischen Schillers Maria Stuart und Burleigh (das den Hauptkonflikt des Dramas in eigentümlicher Brechung spiegelt) reißt uns zunächst zwischen den Standpunkten beider Parteien hin und her und läßt doch zuletzt die Ahnung von einer höheren, antinomischen, nicht mehr bloß polaren Zweiheit aufkommen; ebenso das Kampfgespräch zwischen Egmont und Alba im 4. Aufzug von Goethes Drama.

Der Sinn des Lebens, der an dem einzelnen Fall herausgearbeitet werden soll, ist eben zweistimmig oder doppel- (ja, in der Tragik: wider-) sinnig und die Anerkennung dieser Tatsache, ihre Hinnahme und sozusagen ihr ästhetischer Genuß ist der Ausfluß unserer dramatischen Haltung mit ihrem Mut zur kämpferischen Einstellung dem ganzen Leben gegenüber, zur Aufhebung seiner scheinbar feststehenden Gesetze und Werte und zu steter Neuausrichtung unter Kämpfen. Wenn dieses widersprüchliche, streithafte Wesen immer wieder, in allen Einzelheiten der Handlung, bei allen Figuren in ihrer Stellung gegeneinander und oft genug in ihrem Inneren, in ihrer Redeweise und ihrem Gebärdenspiel im weitesten Sinne offenbar wird, so verdichtet es sich doch am augenfälligsten in dem alles beherrschenden dramatischen Konflikt, in der dramatisch-bühnischen Erscheinung des „Falles" mit seiner vollen Gegensätzlichkeit.

3. Seinem Wesen entspricht der typische Ablauf des dramatischen Konfliktes. Er ist das Rückgrat des Vorganges und so wechselvoll und unberechenbar der Ablauf der äußeren Handlung sein mag, hier fehlt alles Zufällige, was solchen Zusammenstößen im Leben anhaftet, aber auch alles allmähliche, fast unmerkliche und doch überzeugende Wachstum von Haß und Feindschaft, was sich so gut „erzählen" läßt. (Vgl. G. Kellers ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe' mit der Tragödie Shakespeares.) Wie alles, was im Drama geschieht, dank der Verwandtschaft dieser Dichtungsgattung mit der Freskomalerei, etwas Umrißartig-Rasches und weiterhin, besonders dank der Bühnensicht, etwas Übersteigertes („Outriertes") hat, so erfolgen die einzelnen Wendungen ruckartig, ja mit einer wahren Explosivkraft, als „Auslösungen" ver-

Digitized by Google

borgener oder unvermutet in den dramatischen Bereich hineinwirkender Kräfte von hoher Dynamik. Diese Schlagkraft, diese Neigung zu plötzlicher, überraschender, ja überwältigender Entladung verborgener Energien zeigt der dramatische Konflikt in seiner Gesamtanlage wie in allen seinen Teilen. (Wie z. B. gleich der „Ausbruch" von Romeos Liebe; andererseits der Mordgedanke bei Schillers ‚Tell'[1]). Der rechte Dramatiker wird immer nur solche Kräfte spielen lassen und sie nur auf solche Figuren übertragen, die an sich zu gewaltsamen Entladungen („Explosionen") neigen, deren Gesicht sich in den entscheidenden Augenblicken verwandelt oder die „alten" Züge in erschreckender (oder lächerlicher) Verzerrung aufweist. Wir denken, um nur einmal an das Lustspiel zu erinnern, an das Aufbrausen des Lessingschen Tellheim bei der falschen Nachricht von Minnas Verarmung, weiterhin bei dem falschen Verdacht ihrer Untreue. Beides kommt „unerwartet" und wird doch nachträglich leicht in die Linie eines „explosiven Charakters" eingefügt, dessen sturer Verzicht am Anfang ja auch schon etwas mindestens Verkrampftes hatte und bei dem jetzt mühsam überdeckte Widersprüche vernichtend aufzubrechen drohen. Freilich hat daran auch seine Freundin Anteil, die dem verschwundenen Geliebten in das fremde Land nachreist — für ein Edelfräulein des 18. Jahrhunderts eine höchst auffällige Haltung, aus der sich dann ihr tätiger Anteil an dem entstehenden Konflikt erklärt. Nur scheinbar schlägt ein „Seelendrama", wie Goethes ‚Tasso', andere Wege ein. Das Auftreten des Dichters mit seinem Werke in der Hand ist nicht etwa leicht und freudig-beschwingt; tiefe Falten stehen auf seiner Stirn, die Zeugen von schweren Kämpfen, die er nicht einmal hinter sich hat, in denen er jedenfalls zu stehen glaubt. Auch hier ist alles übersteigert durch die Überempfindlichkeit des Helden und durch seine Forderungen, die nur zu leicht die engen Grenzen der höfischen Lebensart verletzen. Er ist ein echter „Konfliktcharakter" — ähnlich und doch anders als Iphigenie, deren Reinheit früher oder später mit den Forderungen der Wirklichkeit (auch ihrer Wirklichkeit) zusammenstoßen muß wie die sittliche Höhe Hebbelscher Frauengestalten. Letzten Endes ist ja jeder große dramatische Konflikt in der Existenz der Menschen begründet. Wie bei dem Konflikt, ist in jedem echten Drama dafür gesorgt, daß auf allen bedeutenden Wendepunkten[2]) des Vorganges neue, „umschlägliche" und überraschende Zusammenstöße erfolgen, die in den vorangegangenen wurzeln und spätere im Schoße tragen, bis zuletzt der tatsächliche Streitfall

[1]) Bezeichnet erst durch eine heftige Gebärde, dann durch deren Ausweitung in der vielberufenen „Pfeilrede".

[2]) S. unten S. 100.

Digitized by Google

entschieden wird, während der grundsätzliche fortbesteht. Ein wahres Meisterwerk solcher Konfliktführung bietet Schillers ‚Maria Stuart' mit ihren zahllosen Entladungen im großen wie im kleinen und mit dem gewaltsamen Ende der Heldin, das doch keinen völligen Ausgleich jenes ewigen Konfliktes zwischen zwei Rechten bedeutet, den der Dichter uns mit wachsender Kraft im Tiefengrunde gezeigt hat — ähnlich und noch eindringlicher als Sophokles in der ‚Antigone'. Aber auch der ewige, seinem Wesen nach wahrhaft dramatische Konflikt zwischen Herrscherwürde und tatsächlicher Herrschgewalt bleibt bestehen, wenn Shakespeares Macbeth „erledigt" ist oder Schillers Wallenstein ermordet liegt: dem dramatisch eingestellten Betrachter der Weltgeschichte wird es immer unmöglich erscheinen, daß in echtem Herrschertum sich Weisheit und Güte mit Kraft und Sieghaftigkeit vereinen oder daß die Vertreter beider Richtungen sich zu gedeihlichem Wirken zusammenschließen [1]).

Wie hier am Schlusse, so fühlen wir uns aber an jedem wichtigen Punkte im Innern des Dramas, z. B. durch Wallensteins großen Monolog (‚Tod', I 4), in irgendeinem Grade über den augenblicklichen Zusammenprall einzelner Figuren und Gruppen auf den letzten Konflikt hingewiesen, der allen Geschehnissen zugrunde liegt.

4. Die gleichsam kosmisch-historische Grundbedingung dieses Zwiespaltes in der „Idee" ist es, von der Hebbel spricht (s. oben S. 30): nach seiner Ansicht eine Tatsache, die er einmal „Gottes Sündenfall" nennt; indem Gott schaffend aus sich heraus — und sich selbst gegenübertrat, entstand jene „ursprüngliche Dissonanz", die das Drama von Anfang an bisher „überging, indem es die Vereinzelung" (d. h. die tragische Selbstgenügsamkeit des Individuums) „ohne nach der *causa prima* zu forschen, als mit oder ohne Kreation unmittelbar gegebenes Faktum hinnahm" [2]). Auch wenn man nicht so weit ins Metaphysische vorstoßen will, muß man daran festhalten, daß der problematische Konflikt im Zuge des Vorganges (abgesondert von dem „Streitfall" in der Handlung), niemals „zureichend begründet" werden kann; daß er eine nicht weiter abzuleitende Tatsache ist, die im Laufe des Dramas zum Vorschein, zur inneren Vollen-

[1]) Die Geschichte scheint dem recht zu geben. Der Konflikt, den Wilhelm I. und Bismarck immer wieder umgingen oder überwanden, brach unter dem „jungen Kaiser" mit vernichtender Stärke aus. Unter den beiden großen Gegnern Friedrich II. und Maria Theresia fehlte dem einen die eigentliche Güte, der anderen die Kraft.

[2]) Vgl. Hebbels Schrift: ‚Mein Wort über das Drama' (1843) und sein Vorwort zu ‚Maria Magdalena' (1844) = Werke, her. v. Werner, Bd. 11, S. 29 ff. und 40 ff.

Digitized by Google

dung und zur vollen, schicksalsmäßigen Auswirkung kommt. Das hat auch O. Ludwig gesehen und mit den Worten umschrieben:

„Hauptsache, daß der tragische Konflikt zwischen den Personen nie von äußerer Ursache, von bloßen Aufwallungen hergeleitet wird, von bloßen Mißverständnissen; sondern jederzeit aus dem tiefsten Kerne, aus dem eigensten Sein derselben, als absoluter Widerspruch ihrer Naturen; so daß der Konflikt sozusagen schon latent vorhanden war und durch die Situation nur eben geweckt und bloßgelegt worden ist" [1]).

Auch Goethe äußert sich (bei Eckermann, unter dem 28. März 1827) dahin, daß es im Grunde bloß auf den Konflikt ankomme, der keine Auflösung zuläßt; dieser könne entstehen aus dem Widerspruch welcher Verhältnisse er wolle, wenn er nur einen echten Naturgrund hinter sich habe und ein echt tragischer sei. Der Konflikt ist also das Herzstück des dramatischen Vorganges und steht mit allem, was zu dessen Form gehört, in organischem Zusammenhange; zuvorderst natürlich mit der „Handlung", die sich um den oben erwähnten Streitfall bewegt. Diesen Zusammenhang hat W. von Scholz besonders eindringlich hervorgehoben [2]):

„Eine Situation stellt nur dann einen schweren ethischen Konflikt dar, wenn sie auch einen äußeren Kampf birgt, also im Sinne des einfachen Dramas dramatisch ist. Ein doppelter Kampf geht also aus solcher Situation hervor: der sichtbare der Menschen und der unsichtbare der lebenerhaltenden Mächte. In ihrer tiefen schicksalhaften Zusammengehörigkeit können wir sie nur erleben, wenn sie in einer großen kontrapunktischen Komposition, in ständiger Wechselwirkung an uns vorübergeführt werden; wenn das Ende des Helden das äußere Ergebnis des äußeren Kampfes und das innere Ergebnis seiner ethischen Entwurzelung ist und wenn es in dem Augenblick eintritt, wo diese beiden Momente in höchster Steigerung zusammentreffen."

Es wird gut sein, sich dieser Zusammenhänge bei der Betrachtung der Handlung immer zu erinnern. Die Unlösbarkeit des „inneren Konfliktes" betont auch besonders P. Ernst, im Anschluß an Fr. Hebbels Vorwort zu seiner ‚Maria Magdalena', aber auf Grund einer anderen, „götterlosen" weltanschaulichen Einstellung. Für ihn und viele, die sich heute um das Drama bemühen, erscheint der ewige Konflikt zwischen Ich und Welt in der Form des Kampfes zwischen dem ewigen Ich [3]) mit seinem Trieb zur „Reinigung" der Umwelt, die uns anekelt und doch fesselt:

„In ihr ist alles Halbheit, Unvollkommenheit und unbefriedigtes Streben; wir aber haben den Trieb auf das Abgeschlossene, Runde, Selbstgenügsame... Wie die Welt unserer Sehnsucht beschaffen ist, das vermögen wir nicht zu erkun-

[1]) Schriften, Bd. 5, S. 429.

[2]) Gedanken zum Drama (1905), S. 10.

[3]) „Ich glaube an ein jenseitiges Ich, von dem unser diesseitiges Ich nur ein schwaches Abbild ist." (Der Weg zur Form, 1928, S. 40.)

Digitized by Google

den: nur, daß die Punkte von ihr, die wir in uns als die wesentlichen Merkmale unseres jenseitigen Ich erkannt haben, unter allen Umständen zu erstreben sind, und daß an diesem Streben aller Anprall dieser Welt brechen muß. Und das würde für uns Heutige der Inhalt der Tragödie sein: der Kampf zwischen dem Willen zur Reinigung und der menschlichen Bedürftigkeit; da man kein freundliches Gefallen an der Reinigung des Bösen erwarten kann, so kann nur die des Guten und Reinen in Frage kommen [1]).

5. Der Konflikt erweist sich aber auch dadurch als das schlagende Herz, von dem aus lebendiges Blut alle Glieder des Organismus durchströmt, daß seine Erscheinungsform, der Kontrast, wie schon öfters angedeutet, alle Darstellungs- und Darbietungsformen des Dramas durchaus beherrscht. Auch hierauf hat Otto Ludwig in sehr eindrucksvoller Weise hingewiesen: wir führen nur wenige Sätze aus seiner Niederschrift über den Gegenstand hier an, die in ihrem ganzen Umfang für unsere späteren Erwägungen in Betracht kommt [2]):

„Alles Dramatischwirkende ruht auf dem Kontraste, der z. B. in Jago und Othello wie Thema und Gegensatz in einer Bachischen Fuge durch das Stück nebeneinander geht; Shakespeares ganze Kunst ist auf dem Kontraste basiert. So die kontrastierenden Doppelhandlungen, worin mehrere Charaktere in bezug auf das Praktische, Ethische kontrastiert sind, wie er auch außerdem die Figuren gern wenigstens äußerlich kontrastiert, die am meisten zugleich auf der Bühne sind; wie er den Kontrast ins Innerste der Charaktere gelegt hat und wiederum äußerlich gern kontrastierende Motive in der Diktion zusammenbringt.... Im bloßen Vorhandensein des Kontrastierenden, im gleichgültigen Verhalten der kontrastierenden Züge ist nur die Möglichkeit der dramatischen Wirkung gegeben; diese selbst entsteht erst, wenn sie sich auf den Hals rücken, wenn der Kontrast unmittelbar in die Sinne fällt."

Eine der wichtigsten Auswirkungen des Kontrastcharakters, die mit dem Konflikt gegeben ist, zeigt sich in der eigentümlichen sprunghaften Entwicklung des Vorganges, die an die Ballade erinnert. Schon in der äußeren Handlung gibt es dauernd mehr oder weniger plötzliche Überraschungen, unerwartete Auftritte neuer Figuren, falsche Nachrichten und deren umstürzende Richtigstellung usw. [3]) (s. unten); im Vorgang geht es um höhere, bedeutungsvollere Wandlungen, die unerwartet kommen und das Steuer der Fahrt herumzureißen scheinen, hintennach aber sich als durchaus sinnvoll und mit dem Ansatz des Geschehens (wenn auch zunächst unmerklich) bereits gegeben ausweisen. Aristoteles hat auf die außerordentliche Bedeutung der dramatischen „Peripetie" (περιπέτεια),

[1]) Ebenda, S. 47 f.

[2]) Vgl. Schriften, Bd. 5, S. 94 f.

[3]) Vgl. z. B. die Wirkung der Nachricht vom Fall des Kurfürsten und ihrer Richtigstellung in Kleists ‚Prinzen von Homburg'.

Digitized by Google

des Glücks- und Stimmungs-Umschlages auf der Höhe der Handlung, mit aller Eindringlichkeit hingewiesen und eine (im Reiche des Heldenmythus) besonders wirksame Art dieser Wendung, die „Erkennung" (ἀναγνωρισμός) Unbekannter, an der Hand von Beispielen scharf herausgearbeitet (wie z. B. die Iphigenie des Euripides ihren Bruder Orestes in dem Augenblicke erkennt, als sie ihn opfern soll [1]). Es ist gewiß, daß mit solchen Wendungen eine starke Erschütterung des Gemütes, vor allem die Erregung der tragischen Konflikte „Furcht und Mitleid" verbunden ist. (Vgl. Bd. 2 d. W.) Aber die Wirkung des echten Umschlages greift viel tiefer, als der Stagirit uns ahnen läßt; sie rührt an jene Urspaltung des Weltalls, aus der alle Widersprüche der Welt, alle verderblichen Notlagen des Lebens entstehen, aus der dann freilich auch (auf eine übernatürliche, nur dem Glauben faßbare Weise!) im letzten Augenblick die Rettung kommen kann.

Der Umschlag ist aber nicht an eine bestimmte Stelle des Dramas, etwa an die mittlere Höhe oder an die Katastrophe gebunden, sondern begleitet und treibt den Vorgang von Anfang bis zu Ende. Aus unseren früheren Ausführungen dürfte zur Genüge hervorgehen, daß das Drama, seinem Wesen nach widersprüchlich von Grund auf, in seiner Erscheinung „umschläglich" im großen und in allen Teilen ist und eben dadurch unsere dramatische Haltung immer wieder erneuert. Wenn die Fabel schon die ewigen Widersprüche durch eine Art von Kausalität „wahrscheinlich" zu machen sucht für unseren mitgehenden Verstand, drängt der teils irrationale Vorgang um so mehr die erschütternde Wirkung auf unser Gemüt in den Vordergrund.

§ 3. ENTFALTUNG UND GLIEDERUNG DES DRAMAS (DIE „ZUSAMMENHÄNGE")

1. Die szenenmäßige Folge starker, vielleicht auch gesteigerter Entladungen, die alle einem und demselben Grundkonflikt irgendwie zugeordnet wären, würde bei der bequemen Technik einer ursächlichen Verknüpfung oder genaueren Verbindung mit Ösen und Haken, wie in manchem „Lesedrama", keinen wahrhaft dramatischen Eindruck machen; sie würde vielleicht eine szenisch-mimische, im übrigen doch wesentlich epische Wirkung ausüben. Dagegen strebt gerade der große Konflikt mit seiner starken Neigung über die spürbare Verknüpfung hinweg zu einer mehr affekt-bedingten, stoßweisen, schlagartigen Entfaltung seiner Energien, bis zur „Vollendung" des Vorganges durch dichterische Integration.

[1]) Poetik, c. 6, 9, 17.

Digitized by Google

Der Vorgang ist also die dramatisch-dichterische Aus- und Durchgestaltung des Konfliktes. Wenn dieser, in seiner reinsten Form von uns erfaßt, immer einen mehr metaphysisch-weltanschaulichen Anstrich behält, soweit er nicht durch unsere „tragischen" (oder komischen) „Affekte" schon eine (in Schillers Sinne) „pathologische" Färbung annimmt, wendet sich der Vorgang als Ausbreitung und Entfaltung des Konfliktes in einem „Zeitraum" (s. Kap. VI), an unsere Phantasie und erzeugt ein symbolisches Lebensbild, wozu die Fabel das ihre beiträgt. Wie bei jeder Umsetzung von Wirklichkeiten in dichterische Wahrheiten, geht da viel Unmittelbares verloren [1]); der Konflikt zwischen Elisabeth und Maria verliert dank Schillers Behandlung so viel von seiner wesenhaften Brutalität, wie der Generationengegensatz in den neueren Jung-Friedrich-Dramen, z. B. bei J. v. d. Goltz, (‚Vater und Sohn') und erst recht bei P. Ernst (‚Preußengeist'); dafür werden mittelbar menschliche Werte von höherer Art, die auf dem Spiele stehen, dramatisch offenbar. Das Lebendige, was da entsteht, ist eben „philosophischer als die Geschichte" und bewährt die Eigenschaften des Organismus: einmal vollendet es sich auf dem Wege der Entwicklung nach innewohnenden Gesetzen (wobei die Wesensentfaltung des Konfliktes an erster Stelle steht) und weiterhin gliedert es sich auf mannigfache Weise aus, um sich doch durch die Wechselwirkung des Ganzen und seiner Teile (die immer das Lebensgesetz des Ganzen in sinngemäßen Abwandlungen wiederholen) dauernd anzureichern und seinen innersten Sinn zu entwickeln.

Es versteht sich, daß sich der Vorgang als ein lebendiger Organismus nicht in einer Richtung allein entwickelt, daß er vor allem nicht linear auf einer Ebene verläuft. Von einer Entladung der gegnerischen Kräfte zur anderen, von einem bedeutsamen Umschlag zum nächsten schlingen sich mehr oder weniger verborgene „Bogen" [2]), die weit mehr bedeuten als die Ösen und Haken, mit denen die tatsächlichen Vorgänge verbunden sind. So weist, rein äußerlich gesehen, Wilhelm Tells letztes Wort in der Apfelschußszene: „Mir wird Gott helfen", auf die Vorgänge hin, die sich nachher auf dem See abspielen, und von hier führt eine neue Bogenlinie zur Befreiung der Waldstätte. Aber daß es von der einen zur anderen Gipfelszene kommt, ist nicht einfach tatsächlich bedingt oder typisch-psychologisch verständlich. Nicht jeder, der die Er-

[1]) Vgl. im 2. Bande dieses Werkes den Abschnitt über das Tragische in der Dichtung.

[2]) Vergleichbar der dramatischen Bogenführung von R. Wagners Musik, die A. Lorenz in seinen glänzenden Analysen herausgearbeitet hat (Das Geheimnis der Form bei R. Wagner. 4 Bände, 1924—33).

Digitized by Google

fahrungen Tells gemacht hätte, würde nun gleich ihm handeln; wir würden es ihm kaum verdenken, wenn er sich nach seiner Errettung in Sicherheit brächte — hätten wir nicht längst die Überzeugung von seinem höheren Auftrag zur (vorläufigen, fallmäßigen) Lösung eines Weltkonfliktes gewonnen. Der Sturm auf dem See erscheint aber wie das Hereinragen eines gewaltigen, ausgleichenden Schicksals (das freilich nur den Tapferen gewogen ist) und bedeutet eine Art von „Aktualisierung" jenes vertrauensvollen Schlußwortes des Helden auf einer anderen Ebene. So wächst denn auch der Held seiner Aufgabe zu, vor allem in dem großen Monolog, der freilich noch stärker als zweistimmiges Ringen stilisiert sein könnte, während Schiller alles dem Mordplan Entgegenstehende mehr als leise Unterstimme schwingen läßt.

Die Bogenlinie bleibt nicht ohne Andeutungen im Text. In der Apfelschußszene wird sehr deutlich, und zwar kritisch, an die Rütli-Szene mit ihrem parlamentarischen Leerlauf erinnert und damit auf die überpersönlichen, die geschichtlich-politischen Zusammenhänge hingedeutet. Weiterhin sucht z. B. der Pfarrer Rösselmann dem Landvogt ins Gewissen zu reden, wird aber mit Hohn abgefertigt; da im Drama ein solches Wort „nie leer zurückkommt", haben wir sogleich das Gefühl, daß eine höhere Weltordnung eingreifen muß, um gleichsam ihre Ehre auf Erden zu retten. So greifen persönliche und schicksalsmäßige Bindungen höherer Art mit ein und geben dem Vorgange eine eigentümliche flach-, ja hochbildartige Vertiefung; das um so mehr, als die gradweise verschiedenen Austiefungen des Vorganges sich auch deutlich voneinander abheben, meist von bestimmten Vertretern in besonderen Tonarten angesprochen werden und in bestimmten Gründen unserer Seele weiterklingen, womit dem rundbildartigen Gepräge des Dramas gedient wird. Natürlich läßt sich diese Stufung, besonders im germanischen Drama (gegenüber einer gewissen Enge der romanischen Klassik), gleichsam ins Unendliche erweitern. Sie soll tatsächlich den ganzen Kosmos, den äußeren wie den inneren (unser gesamtes Seelenleben), in das Erlebnis des dramatischen Falles hineinreißen. Dennoch herrscht hier eine gewisse Auswahl und Ordnung, so wie sich in der Dichtung unser seelisches Leben mit seiner reichen und fast unübersehbaren Entwicklung auf gewisse Schichten zurückführen läßt, ähnlich denen der neuen Seelenkunde [1]): wie da die vitale (vegetative und emotionale) Tiefenschicht mit der höchsten Funktion des Ichs (auf Grund der kontrollierenden Vernunft) verbunden ist durch die „Personschicht" und

[1]) Hierzu vor allem E. Rothacker, Die Schichten der Persönlichkeit (2. Aufl. 1941) und A. Gehlen, Der Mensch (1941).

Digitized by Google

wie sich die ganze Fülle der Vorgänge im Leben der Persönlichkeit in diese „Hierarchie" eingliedern läßt (wobei es, im Gegensatz zur geologischen Schichtung, an Übergängen und Zwischenstufen wie an der Teilhabe einzelner Geschehnisse an mehreren Schichten nicht fehlt) — so neigen wir, vielleicht auf Grund jener Schichtung des hochentwickelten Menschentums, zu einer ähnlichen, wenn auch unbewußten Dreigliederung der Lebensvorgänge in unserer Erinnerung und Beurteilung, die dann ein Mittleres zwischen Oben und Unten verspüren läßt und so die Lebensganzheit und -wirklichkeit herstellt. Natürlich sind, sobald die geistige Ausgestaltung unserer Erfahrung und unserer phantasiemäßigen Schau von dichterischer Art ist, jeweils verschiedene Arten oder Schichten menschlich-redbarer Werte vorzugsweise im Spiel [1]).

2. Darunter verstehen wir, wie anderwärts ausgeführt wird [2]), zunächst jene Werte, die in jedes unserer Erlebnisse eingehen, auch wo es sich um sachliche und fachliche, um geistige, sittliche und religiöse Angelegenheiten handelt; sie zeigen uns, wieviel die betreffende Erfahrung, Anschauung oder Vorstellung (auch wohl: die erregte Idee) neben ihrer gegenständlichen Bedeutung, ihrer innewohnenden Sinnhaftigkeit für unser lebendig sich entfaltendes Menschentum zu sagen hat. Der tiefe Eindruck, den Goethe von der Heiligen Agatha des Raffael zu Bologna empfing, war von mehr als rein künstlerisch-genießerischer Art; er fühlte sich im Innersten davon berührt und seine Ergriffenheit strömte sofort in sein gleichsam bereitstehendes, schaffendes Künstlertum über. Er entschloß sich „diesem Ideal seine Iphigenie vorzulesen und die Heldin nichts sagen zu lassen, was diese Heilige nicht sagen könnte". Tatsächlich werden jene menschlichen Lebenswerte, die für gewöhnlich nur als „Beiwerte" mitschwingen, bei einem rein-menschlichen Verhalten (nach Schiller: im „ästhetischen Zustande") frei, rein, bestimmend an sich und lenken die Schöpferkraft künstlerisch begabter Menschen, bei denen sie sich dann etwa in tönende, in Mal- und Zeichnungs-, in Bauwerte usw. umsetzen. Jede Art dieser mit bestimmten Kunstübungen verbundenen Werte berührt wieder eine bestimmte, diesmal gegenständliche Schicht unserer

[1]) Damit ergeben sich wieder Beziehungen zu den Haupttypen der Weltanschauung, die W. Dilthey mit feinstem Eingehen auf den inneren Organisationszwang des menschlichen Geistes in eine Dreiheit zusammengefaßt hat; er unterscheidet den Naturalismus, den Idealismus der Freiheit und den objektiven Idealismus. Natürlich kommen diese Typen auch für die weltanschaulichen Sichtformen der Dichtung in Betracht (s. Bd. 2 dieses Werkes).

[2]) Vgl. R. Petsch, Deutsche Literaturwissenschaft (1940), S. 30 ff. (‚Über Wesen, Bedeutung und innere Form der Dichtung'), bes. S. 53 ff. (‚Die redbaren Werte').

Digitized by Google

Seele, obwohl dasjenige, was bei Goethe in Versen anklingt, die Seele Schuberts oder H. Wolfs in Tönen sich ausschwingen lassen mag. Auch da freilich zeigt das annähernd gleiche (oder das nacherlebte) Erlebnis dem Musiker leicht wieder etwas andere „Seiten" mit ihren Eigenwerten als dem Dichter, so daß trotz naher Berührung mehr entsteht als dasjenige, was z. B. die meisten „illustrierten Klassikerausgaben" höchst unkünstlerisch darbieten.

Was die Dichtung als solche angeht, so sind ihre Leitwerte, wie sie sich von den Beiwerten der verdichteten Gegenstände ablösen, nicht so eindeutig bestimmt und so klar zu benennen, dafür aber auch ergiebiger als diejenigen irgendeiner anderen Kunst. Sie sind (nicht unähnlich denen der Musik und doch auf verwickeltere Weise) schon in dem „Material" enthalten, in dem der Künstler sie auszudrücken sich anschickt: dort in den Tönen, hier in der Sprache mit ihrem eigenen „Zauber", d. h. ihrer rational nicht zu fesselnden Wirksamkeit. Die Sprache aber ist schon in ihren Anfängen (sozusagen in den menschlichen Naturlauten, im Gegensatz zu den tierischen) wie vor allem in der ausgegliederten menschlichen „Rede" [1]) von eigener Art; sie hängt nach ihrer sinnlichen (Klang-)Seite mit unserer körperlichen, nach ihrer geistigen (Bedeutungs-)Seite mit unserer seelischen Natur zusammen und ist die eindrucksvollste und mächtigste Erscheinungs- und Wirkungsform der „geeinten Zwienatur der innigen beiden" und damit des vollen Menschentums. Die „redbaren Werte", d. h. die nur der Rede zugänglichen und nach ihr verlangenden Beiwerte aller Erscheinungen des äußeren und inneren Lebens gelangen in der dichterischen Rede zu ihrem höchsten Ausdruck. Sie sprechen da von dem, was den Menschen eben als Menschen, auch als Mitmenschen, doch abseits von allen beruflichen und Zweckbindungen, eben „rein als Menschen" angeht; sie helfen Welt und Leben im Phantasiegebilde neu gestalten, als wäre dieses nur um dieses reinen Menschentums willen vorhanden [2]): eines Menschentums, das sich mit allen seinen geistig-seelischen Werten in der leiblichen Erscheinung offenbart: in der Erscheinung des Menschen und aller auf ihn bezogenen, d. h. menschlich-symbolisch aufgefaßten Gegenstände und Vorgänge dieser Welt. Die poetische Haltung des Menschen zur Welt der Erfahrung und der Vorstellung ist also diejenige,

[1]) Hierzu vgl. H. Ammann, Die menschliche Rede (1925—28) und Gehlen a. a. O., Teil II.

[2]) Schon mit der Zeile Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh" wird die äußere Natur in den Bereich der Menschennatur mit ihrem hohen Ruhebedürfnis eingeschlossen, wird „belebt" und steigert damit unser eigenes Wohlgefühl gesteigerten Menschentums.

Digitized by Google

welche die redbaren Werte hervortreibt und alle anderen, sachlichen und die bloßen Formwerte zu deren Trägern und Dienern macht. Diese Werte können je nach der Einstellung des Menschen (s. oben S. 37 ff.) dramatischer, epischer und lyrischer Art, sie können noch weiterhin abgestuft sein, aber sie alle haben das gemeinsam, was eben gesagt wurde.

3. Der dramatische Vorgang ist also die dichterische Darstellung eines Geschehens oder einer Seins-Entfaltung in einem geschlossenen, von Gegensätzlichkeiten erfüllten Vorgange, der die redbaren Werte von dramatischer Art kräftig hervortreibt und (bei aller Fülle der Widersprüche im großen und im kleinen) den Eindruck des organischen Gefüges macht, d. h. als ein Lebendiges auf uns wirkt. Dazu gehört aber eine gewisse, nicht logisch-rationale und doch wie von selbst sich aufdrängende Ordnung in unserer Schau; sie ergibt sich ganz natürlich auf der Grundlage jener Teilung in oberes (geistiges) und unteres (körperliches) Leben, zwischen denen eine besondere Lebensschicht webt, die an unseren „beiden Seelen" teilhat, die aber gleich den Menschen in uns am nächsten mit der lebendigen Umwelt verbindet. Auf diese Weise scheint jedes wirkliche Erlebnis, das uns seelisch-geistig berührt und erregt, zugleich an den geistigen wie an den animalisch-vegetativen Menschen in uns zu appellieren, und zwar jeweils das eine mehr, das andere weniger. Der Ausbruch eines Krieges wird immer den einen mehr erheben und läutern, den anderen erschrecken und niederdrücken; zugleich aber stellt das gewaltige Erleben den Menschen viel stärker in die lebendige Wirklichkeit hinein als irgendein Alltägliches und läßt ihn als Glied einer größeren Gemeinschaft, als Zeit- und Volksgenossen, als lebenden Teil der „Realität" große Dinge erleben, d. h. mit ihren menschlichen Lebenswerten erfassen und sich aneignen, an denen er sonst leicht vorüberging (z. B. die Maßnahmen zur Ernährung und Gesundhaltung des Volkes).

Ähnlich, nur „reiner" als im Leben steht es mit unserem Verhalten gegenüber der poetischen Wirklichkeit, wie sie der dichterische, in unserem Falle der dramatische Vorgang verkörpert. Es ist notwendig, sich von vornherein hierüber klar zu werden, um der wunderlichen Verflochtenheit des dichterischen Geschehens mit seiner inneren Sinngebung gerecht zu werden und um sich das Wesen des künstlerischen Genusses ganz und gar zu eigen zu machen. Ein schon von Hause aus dramatisches Geschehen dramatisiert Schillers ‚Wallenstein' in geradezu mustergültiger Weise, weswegen wir immer wieder auf sein Meisterwerk zu sprechen kommen. Wir gehen hier in einem raschen Durchblick aus von dem Erlebnis des Helden selbst, das auf dem Wege der „Substitution", des drama-

Digitized by Google

tischen Rollentausches zwischen Zuschauer und dargestellter Figur, unser eigenes wird. (Wir könnten theoretisch ebensogut von jeder anderen wichtigen Figur des Dramas ausgehen, würden aber dann die Verhältnisse einigermaßen verkürzt oder verschieft zu sehen bekommen.)

Da ist die ganze Atmosphäre in allen ihren Schichten erfüllt von Gegensätzlichkeiten, von „Herrschaft und Freiheit", „Herrsch- und Befehlsgewalt", Pflicht und persönlicher Leidenschaft, List und Gegenlist, Vertrag und Treubruch, Bindung an den Vater und an den Führer (und Freund), Phantasiebild und harter Realität, Berechnung und Zufall usw. usw. Aber alle diese und viel mehr Gegensätzlichkeiten ordnen sich in größere Reihen ein, entsprechend den Schichten der poetischen Wirklichkeit, in denen sich der Vorgang abzuspielen scheint. Da ist zunächst die harte geschichtliche Realität, die z. T. aus tieferen Quellen gespeist wird, z. T. aber sich in handgreiflicher Nähe auswirkt. Darum hat die Zwangslage des Kaisers im Kriege ihn den einst vergötterten und ausgenutzten, dann verleugneten und verworfenen, den immer noch gewaltigen und gefährlichen Heerführer mit der „Herrscherseele" in seiner Brust wieder auf den ersten Platz stellen lassen, von dem aus Wallenstein, noch von Rachedurst wegen der einstigen Schmach erfüllt, nach höheren Ehren und starken Sicherungen greifen möchte — auf Kosten der kaiserlichen Herrschgewalt, der er seine tatsächliche Macht entgegenstellt. Der Kaiser hat Schritte unternommen, um diese Macht zu schwächen, der Friedländer Gegenschritte (Verhandlungen mit dem Feinde), um zu seinem Ziele zu gelangen. Auf dem Schlachtfelde, das Deutschland heißt, kämpfen die einzelnen Parteien zunächst mehr oder weniger offen um den Sieg; zugleich ringen, mehr im verborgenen, der Kaiser um die Erhaltung, der Friedländer um die Begründung einer Hausmacht, die Schweden um ihre Stellung im fremden Lande und um die Eroberung weiter Gebietsteile und die kleineren Parteien, wie die Bayern, Sachsen usw., um ähnliche Vorteile, die ihnen der Sieg bringen soll. So ist schon das reale geschichtliche Geschehen mannigfaltig, widersprüchlich (oft in sich selbst) und stark zergliedert. Fast scheint es, als tobten alle gegen alle oder kämpften die meisten Parteien offen oder verhohlen gegen mehrere Fronten.

Dennoch liegt es im Sinne der Verhältnisse, daß keine der großen Parteien hierbei stehen bleibt, da ihre unmittelbar-realen Bemühungen kaum „der Rede wert" wären: der Kaiser muß wohl oder übel an Höheres denken: an die Wohlfahrt seiner Völker, zugleich aber (oft im Gegensatz dazu!) an den Schutz des katholischen Glaubens. Wallenstein, wie Schiller ihn darstellt, denkt nicht nur an die böhmische Königskrone, die ihm winkt und an die „Legitimierung" seines Hauses durch einen fürstlichen Eidam für seine Tochter, sondern auch an den Frieden Deutschlands, dem er die religiöse Zwangseinigung opfern würde, also auch an die Befreiung von den Schweden, mit denen er doch wohl oder übel verhandeln muß. Diese Schweden aber wollen den letzten Willen ihres Königs vollstrecken, dem Glauben zum Siege verhelfen, zugleich aber Eroberungen in Deutschland machen und Besetztes festhalten. Alles das sind keine bloßen Hirngespinste, sondern es wirkt oft genug recht kräftig, wenn auch mehr abändernd, umfärbend, wohl auch vertiefend und hier und da bestimmend in die reale Handlung hinein: im Grunde eine Kette von Auswirkungen und Kreuzungen i d e a l e r Motive, die im Drama deutlich aufeinander bezogen sind und wieder ihre Wert-

Digitized by Google

gegensätze (z. B. politische und religiöse Befriedung Deutschlands) in sich bergen. Wallenstein, der glaubenslose Realist, fühlt sich am einsamsten ohne jene konfessionellen Antriebe der anderen und greift statt dessen nach einer höheren Sanktion seines Ringens: seine Sternseherei ist eine Bastardform der religiösen Seite des idealen Strebens der Gegner, wie deren politische Richtungen höherer Art in seine Rede vom Frieden Deutschlands gleichsam als Kümmerformen eingehen. So zeichnet sich die tragische Brüchigkeit seines Gehabens auf der idealen Seite so gut ab wie in der unheilvollen Verquickung von Macht- und Rachegelüsten im Bereiche der unmittelbaren politischen Realität.

Mit alledem aber würden wir noch keine rechte Bühnenhandlung erhalten; würde in den einzelnen Szenen immer nur über die Phasen des Krieges, über das Verhältnis des Feldherrn zum Kaiser und zu seiner Gefolgschaft, über die Beziehungen der Offiziere, der Soldaten oder der Stände untereinander verhandelt, so erhielten wir vielleicht eine eindrucksvolle Schaustellung (von der Art des dramatischen Spiels, siehe oben Seite 20 ff.) mit idealem Hintergrunde, wie sie manches „historische Drama", manche „Stationen"- und „Bilderfolge" aus der wilhelminischen und aus der Zeit nach dem Weltkriege darstellt, aber kein lebendiges Drama. Wir bedürfen dazu einer unmittelbaren, greifbaren Lebendigkeit, die doch wieder in engen, besonders sinnbildlichen Beziehungen zu jeder grundlegenden „Realität" des Vorgangs steht. Es hilft uns nichts, wenn E. von Wildenbruch die volltönende, wohl auch hohltönende Rhetorik, mit der er die (oft ganz geschickt verdichteten und überhöhten) Inhalte des Geschichtsbuches in seinen ‚Quitzows' durch eine Reihe von „naturalistischen Szenen" aus dem alten Berlin untermalt. Im Grunde bedeutet, als Führer dieser „Volksszenen", der Schmiedegeselle Köhne Finke neben dem ersten brandenburgischen Kurfürsten nichts anderes, denn Kasperle oder Hanswurst als Diener Fausts in der alten Haupt- und Staatsaktion des „Volksschauspiels". Es besteht kein lebendiger Wirkungszusammenhang zwischen der ernsten und der „lustigen Person". Sie wechseln nur einander ab. Wie anders zersetzt und zerfasert sich das reale Geschehen in den Einzelaktionen und Intrigen der Wallensteintragödie, die mit den Figuren Questenbergs, des Ehepaars Terzky, Buttlers usw. verbunden sind, und wie lösen sich diese Einzelhandlungen wieder in kleinere Gebilde auf, wenn wir z. B. an Gestalten wie Isolani, Gordon, Wrangel oder die irischen Hauptleute denken; endlich fließen alle Fäden wieder zur Haupthandlung zurück. An das meisterhafte Gewebe der dramatisch gespaltenen Octavio-Max-Gruppe brauchen wir nur zu erinnern. Immer stehen wir mitten im Großen drin und immer wieder heften wir unseren Blick auf einzelnes, das mit aller Lebendigkeit und doch wieder nur so weit ausgeführt ist, daß wir es im Rahmen des Ganzen mit seinen Eigenfarben und seinen besonderen Reizen wahrnehmen; daß wir uns einen Augenblick daran berauschen, um gleichzeitig an das zu denken, was sich im Hintergrunde abspielt. (Auch dies im Gegensatz zum „dramatischen Spiel", wo der Dichter gern einmal den Faden fallen läßt, damit irgendeine Sonderwirkung prall hervortritt.)

Ohne große Mühe würde sich dieselbe Dreiteilung [1]) in jedem bedeutenden Drama der Weltliteratur nachweisen lassen. Nur in dem vorwiegend phan-

[1]) Mit jeweiligem Übergewicht der einen oder anderen Reihe; dazu vgl. meinen Aufsatz über drei Haupttypen des Dramas (Deutsche Vierteljahrsschrift Bd. 12, S. 210 ff.). Weiteres im 2. Bande dieses Werkes.

Digitized by Google

tastischen Drama, z. B. in Goethes ‚Faust', tritt das reale Geschehen weiter in den Hintergrund und meldet sich nun in der Art einer durchgehenden biographischen Linie an. Der völlige Ausfall einer jener Motivreihen würde die Lebensfähigkeit des Werkes, seinen Bestand auf dem Theater ernstlich gefährden. Weist doch schon die Bühne auf jene Dreiheit hin [1]). Sie stellt ja immer zunächst eine der augenblicklichen Situation gemäße Grundlage und Einrahmung der dramatischen Handlung dar und wird dementsprechend gern mit irgendwelchen „naturalistischen" Requisiten usw. ausgestattet; dennoch strebt das Bühnenbild immer von einer Abmalung wirklicher Verhältnisse, z. B. einer Dachstube oder Weberhütte hinweg; ja schon die Einschränkung des Bühnenraumes bis zu der äußersten Verengung oder eine Öffnung des Spielraumes nach allen Seiten läßt auf einmal die mitschwingenden und allzu wirklichen Vorstellungen verschwinden und dient jenem magischen Raum, in dem sich auch reale Dinge in einer ganz bestimmten, uns menschlich-ergreifenden, „mehrsagenden" Weise abspielen. Ganz dementsprechend wird denn auch z. B. die historische Bühne behandelt. Hier nur so viel: Bühnen-Römer und Bühnen-Germanen sind keine belebten historischen oder prähistorischen Puppen und sollen es nicht sein; je mehr archäologische „Wirklichkeit" sie gewinnen, um so schwerer wird ihnen die Erfüllung der „poetischen Wahrheit", die eben auf jede mögliche Weise im menschlich-bedeutsamen Sinne stilisiert werden muß. Weiter aber verträgt die Bühne keine „Überstilisierung" und keine in die Augen fallende Beziehung auf Übersinnliches, falls nicht die Handlung, wie am Schlusse des ‚Faust', selbst im „Jenseits" spielt, das aber Goethe auch wieder in Erinnerung an landschaftliche Eindrücke höchster Art und vor allem an bildkünstlerische Gestaltungen dargestellt hat. Die Bühne ist keine Wiederholung der Wirklichkeit und kein Wolkenkuckucksheim, aber auch kein chaotisches Nebeneinander von räumlich-körperlichen Eindrücken verschiedenster Art, sondern ein drei-dimensionales Ganzheitsgebilde, das immer nach den verschiedenen Wert- und Sinnschichten hinzuweisen scheint.

4. Aus unserem Beispiel (‚Wallenstein') ging schon zur Genüge hervor, daß die verschiedenen Wertschichten nicht hier und da Punkt für Punkt angesprochen werden, sondern daß sie sich, der Art des Vorgangs entsprechend, in großen, durchgehenden Zusammenhängen offenbaren, die also jeweils durch Leitwerte der einen oder anderen Klasse bestimmt sind, sich aber auch, entsprechend der Natur der jeweiligen Wertträger, untereinander verschlingen und verschmelzen können. An der Hand des Vorganges enthüllen sich uns die tragenden Schichten der äußeren und der inneren Welt mit ihren dramatisch-gegensätzlich geordneten und in sich wieder abgestuften Leitwerten. Wir werden davon noch bei dem Aufbau der Figuren und ihrer Umwelt zu sprechen haben (vgl. unten Kap. VII). Hier kommt es uns zunächst auf jene Zusammenhänge selbst an, die wir uns freilich bewußt nur auf dem Wege der Analyse klarmachen können, die aber unmerklich in uns sich aufbauen, ausbreiten und auswirken bei jedem hingebenden Lesen und Anschauen eines dramatischen Kunstwerkes.

[1]) Näheres im 2. Bande dieses Werkes unter Drama und Bühne.

Digitized by Google

Otto Ludwig hat zuerst auf ein solches Ineinandergreifen verschiedenartiger Kausalreihen aufmerksam gemacht und vor allem das Drama Shakespeares daraus erklären wollen, um für seine eigene Kunst einen festen Anhalt des inneren Aufbaues zu finden. Er benannte jene Zusammenhänge mit dem damals nicht ungebräuchlichen Fremdwort Nexus und stellte vor allem einen „pragmatischen" und einen „idealen Nexus" einander gegenüber [1]). Er unterscheidet „den kausalen Nexus zwischen Verschuldung und Katastrophe, das ethische Problem, das Schicksal von der Fabel oder dem äußeren Geschichtsumriß" und „von beiden wieder das Szenenschema mit seinem Detail", das er (Bd. 5, S. 466) als „typisches Zubehör" der auf eine bestimmte Ebene verpflanzten Handlung bezeichnet. „Der erste (Zusammenhang) ist die Seele, der zweite der Leib und der dritte die Darstellung, die Haut." Immerhin billigt er der dritten Art der Verknüpfung nachher doch nicht die Bezeichnung Nexus zu und stellt sie (wohl als etwas Momentanes oder Statisches) nicht in unmittelbare Beziehung zu den beiden anderen (in ständiger Bewegung befindlichen) Zusammenhängen. Jene beiden aber nennt er eben den „idealen Nexus" (die Umgestaltung der ganzen Begebenheit zu einer Forderung der Vernunft oder des moralischen Gefühls, man könnte auch sagen: der kontrollierenden Vernunftschicht im Ich) — und den „pragmatischen Nexus" (d. h. die „Folge der Einzelheiten zu einem überzeugenden Zusammenhange für den Verstand").

Mit dieser Scheidung war vieles, aber nicht alles gewonnen. Zum mindesten kann sich die „Vernunft" gegenüber der „ganzen Begebenheit" auf doppelte Weise betätigen. Die Vernunft ist ja, nach Kant, das Vermögen, in Ideen zu denken, d. h. in solchen Begriffen, die zwar im Verstande wurzeln, aber die Möglichkeiten der Erfahrung übersteigen, so daß sie nur aus einer höheren Einsicht, am ehesten wohl aus einer intuitiven Erkenntnis heraus bejaht (oder verneint) werden können. Eben diese Tätigkeit der Vernunft (ganz abgesehen von der „reinen Vernunft" als dem „Vermögen der Erkenntnis *a priori*") kann sich aber verschieden bewähren. Die Vernunft schafft einmal regulative, dann konstitutive Ideen; was den Menschen als denkend-handelndes Wesen ausweist und gleichsam eine Bürgschaft seiner Freiheit (für uns ein „menschlich-redbarer Wert" höchster Ordnung) ist, das sind jene regulativen Ideen, die nicht aus der erkannten Wirklichkeit abzuleiten sind, auf die wir aber gerade durch unser Vermögen, diese Wirklichkeit geistig ganz zu durchdringen, durch das stete

[1]) Vgl. zum folgenden Ludwigs Schriften, Bd. 5, S. 105 f. und 466 ff. Ferner R. Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, 2. Aufl. (1942), S. 91 ff.

Digitized by Google

Wiederauftauchen eines irrationalen, aber als wesentlich empfundenen Restes der Erfahrung hingewiesen werden, weil wir von der Forderung und der Gewißheit einer alldurchdringenden Ordnung nicht loskommen. Wir bauen dann sozusagen auf eine gewisse Ähnlichkeit oder Entsprechung im Aufbau unseres Geistes mit dem der Welt als dem Werke eines unendlich überlegenen und doch uns verwandten Geistes; ist doch die Annahme eines solchen höchsten Wesens selbst schon nach Kant eine „regulative Idee", die sich nicht erweisen läßt, die „nur" den Wert einer Arbeitshypothese, einer Fiktion hat, sich uns aber als unabweisbar aufdrängt; dazu gehört z. B. der Gedanke, daß jene höchste Macht trotz aller Widersprüche, ja noch in den unlösbaren Grundwidersprüchen (etwa im Falle der Tragik) sich als sinnvoll, sozusagen als „widersprüchlich"- oder „sinnlos-sinnvoll" offenbart, indem sie alle angeblichen, von der Menschheit bejahten Sinnfälligkeiten zerstört, doch hierbei folgerecht vorgeht und uns vor einem Unbekannten, „Ungeheuren" erschaudern läßt, das unerschütterlich in sich selbst besteht (so daß selbst das „Nichts" noch Existenz erhält). Ähnlich steht es mit den Ideen einer ausgleichenden höheren Gerechtigkeit oder der Notwendigkeit eines der Idee des Guten, des Gerechten dargebrachten Opfers usw. (wovon vor allem Schillers Balladen zeugen); wieder eine andere Idee dieser Art liegt dem großen Humor zugrunde, der keinen Ernst des Lebens wirklich ernst nehmen kann, aber über allem Ver- und Zerlachen ein höheres Positives ahnen läßt (wie z. B. bei Jean Paul). Insofern sich eine solche Idee im Verlaufe eines dramatischen Vorgangs vor uns entfaltet und „vollendet", kann sie als „idealer Nexus" desselben angesprochen werden. Und zwar kann diese Idee von doppelter Art sein. Sie ist subjektiv, soweit sie nur in der Phantasie des Helden besteht, von dem Dichter aber mit tragischer oder komischer Ironie abgelehnt wird; dahin gehört bei Goethe Fausts Idee von einem menschlichen Universalismus, dem nichts Menschliches und nichts Übermenschliches fremd bleiben soll; dahin aber auch, bei Lessing, Tellheims übersteigerter und verkrampfter Ehrbegriff, der sein Lebensglück und das der Geliebten in die Schanze schlägt, weil sein Name ungerecht befleckt ward. Das Ende beider Dichtungen zeigt, daß den Dichtern höhere, wenn auch nicht gerade formulierbare Zusammenhänge vorschwebten, die beide durch eine (freilich in jedem Falle anders aufgefaßte) „hohe Menschlichkeit" außerhalb der Grenzen des All-Menschlichen und des Möglichen bezeichnet werden könnten. Die objektive regulative Idee des ‚Faust' ist in den Rahmenteilen (Himmelszenen) des Gedichts klar ausgesprochen, diejenige der ‚Minna von Barnhelm' schwingt in uns allen (als Teilhabern am „Deutschen Idealismus") und braucht nur leise berührt zu werden, um hell zu erklingen.

Digitized by Google

Die objektive (wie die subjektive) Regulatividee kann, wie oben angedeutet, positiv oder negativ sein. Der Held als gründlicher Pessimist (von der Art des Molièreschen Alceste, des Raimundischen Menschenfeindes oder des Goethischen Mephistopheles) kann jeden Sinn des Daseins wie jede menschliche Güte, jede Gerechtigkeit usw. ableugnen; in dramatischer Darstellung freut er sich dann des zertrümmerten Weltbildes, das ihm doch immer noch ein wahres Bild (vielleicht sogar ein Wunschbild) bedeutet. Aber auch der Dichter kann das ganze Weltbild zerschlagen und uns damit in poetischer Ausdrucksweise den Eindruck außerordentlichen Tiefsinnes oder rücksichtsloser Wahrhaftigkeit erwecken, womit dann doch wieder ein befriedigender Eindruck erweckt wird [1]). G. Büchner und Chr. D. Grabbe z. B. neigen solcher Weltanschauung zu, Hebbel würde ihnen zum mindesten innerhalb der Grenzen unserer Erfahrung zustimmen; auch bei G. Hauptmann und bei dem so anders gearteten P. Ernst ist diese Richtung nicht zu verkennen. Gerade wo die letzte Unvereinbarkeit der dramatischen Grundgegensätze das eigentliche Thema des Vorganges ist, kommen wir um diese negativ-regulative Idee nicht herum.

5. Ein Drama, dem weder eine subjektive noch eine objektive Idee dieser Art zugrunde liegt, hat keine Tiefe; das gilt auch von solchen, die mit regulativen Ideen, z. B. wie derjenigen der Ehre und ihrer vermeintlichen Relativität nur spielen, wie es bei Sudermann geschieht. Es genügt also nicht, daß von diesen Ideen gesprochen, auf sie angespielt wird, sondern es ist nötig, daß sie selbst und sie vor allem zum Kampf mit gegnerischen Ideen, mit der Erfahrung oder mit den hohen Wünschen, mit der letzten Sehnsucht des Menschen antreten, daß sie den ganzen Bau der Welt zu erschüttern drohen, sei es mit Lachen oder mit Klagen. In diesem Sinne hat z. B. Goethe im 20. Buche von „Dichtung und Wahrheit" seinen „Egmont" erklärt; er zeigt (was ihm vielleicht bei der Ausarbeitung des Dramas noch nicht „von vornherein klar" war, aber im Untergrunde als irrationale Triebkraft mitwirkte), daß hier „das Dämonische von beiden Seiten im Spiel ist, in welchem Konflikt das Liebenswürdige untergeht und das Gehaßte triumphiert". Ähnlich führt Schiller in seinem Prolog zum ‚Wallenstein' den ganzen Konflikt dieses Dramas auf eine letzte ideale Gegebenheit zurück,

„Wo um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen."

[1]) Vgl. Näheres in dem Abschnitt über das „Klassische" im 2. Bande dieses Werkes und den auf S. 81 angeführten Aufsatz.

Digitized by Google

tavios würde der Kampf zwischen dem Kaiser und Wallenstein sich ungehindert abspielen; der Buttler-Brief beschleunigt nur (als notwendiges Gelenk) die Katastrophe, gibt ihr eine besondere Färbung und erhöht den organischen Gesamteindruck des Werkes durch die Vertiefung des „abgestuften Gegenspiels" (s. unten S. 179); auch überpersönliche Schicksalsmotive können auf ähnliche Weise eingreifen. Das Zerspringen der Gnadenkette, die Wallenstein einmal vom Kaiser empfing, kurz vor dem blutigen Ende, kann als reiner Zufall gelten, wird aber im Zuge des Vorganges als böses Omen aufgefaßt; wir jedoch sehen hier den realen, ja den idealen Zusammenhang auf symbolische Weise mitten in den pragmatischen hineinragen. Das eigentümliche Bindungsverhältnis zwischen Wallenstein und Octavio wäre, an sich genommen, einfach als Teil der äußeren Handlung, ein Beweis für Wallensteins Aberglauben und die List seines Gegenspielers, würde aber eher tragi-komisch wirken als mit dem vollen Ernste des großen Dramas. Aber wir fühlen, daß Wallensteins blindes Vertrauen wie der ganze Irrtum seines Sternenglaubens Sache des Schicksals ist, das in seiner eigenen Brust gegen ihn und seine ehrgeizigen Pläne wirkt, zugunsten der Autorität gegen eine brutale Herrschgewalt und für das Prinzip der Herrschaft (das freilich dieser Kaiser in sehr fragwürdiger Weise vertritt) gegen eine zügellose Bewegungsfreiheit. Wenn also auch der pragmatische Zusammenhang vor allem in der äußeren Handlung zur Erscheinung kommt (s. unten Kap. IV, V), so gehört er dennoch zu der Gesamtentfaltung des Vorgangs. Es ist aber so viel Zufälliges oder durch rein augenblickliche Ein- und Auswirkungen Erklärliches dabei, daß wir nicht daran denken dürfen, den pragmatischen Zusammenhang mit dem realen zusammenfallen zu lassen. Berühren, ja durchdringen müssen sie sich dauernd, sonst litte der dramatische Organismus. Aber jeder Nexus hat sein Reich, seine Lebensgesetze, seine Anschauungs- und Ausdrucksformen für sich.

7. Es liegt im Wesen des Dramas als Organismus, daß die verschiedenen Zusammenhänge nicht nur in steter Wechselwirkung untereinander stehen, daß sie auch in jedem Falle nach Gewicht und Gesicht verschieden sind, sondern daß eben jeder von ihnen seinen eigenen Weg geht und dennoch ein gewisses Zusammenstimmen (eine höhere „Einhelligkeit") besteht. So fruchtbar ihre stete Berührung mit- und Reibung aneinander ist, so unerläßlich das gemeinsame Durchblicken der wichtigen Punkte bleibt, keinesfalls dürfen sie derart zur Deckung kommen, daß sie ineinander aufgehen; davon hat freilich Otto Ludwig geträumt. Im übrigen hat gerade er in einer berühmten Äußerung das Wesen jenes Realidealismus glücklich umschrieben, den er freilich als „poetischen Realismus" ansah [1]):

[1]) Schriften, Bd. 5, S. 329. Vgl. oben S. 60.

Digitized by Google

„Der Begriff des poetischen Realismus fällt keineswegs mit dem des Naturalismus zusammen oder mit dem des naturalistischen Realismus der künstlerische ... Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d. h. keine zusammenhanglose, im Gegenteil eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen; nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat ... Eine Welt, die in der Mitte steht zwischen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Gesetze, das unser Geist hineinzulegen gedrungen ist; eine Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Gesetz wiedergeboren. Eine Welt, in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verschwindet, aber durch Harmonie und Kontrast für unseren Geist in Einheit gebracht ist; nur von dem, was dem Falle gleichgültig ist, gereinigt. Ein Stück Welt, solchergestalt zu einer ganzen gemacht, in welcher Notwendigkeit, Einheit nicht allein vorhanden, sondern sichtbar gemacht sind. Der Hauptunterschied des künstlerischen Realismus vom künstlerischen Idealismus ist, daß der Realist seiner wiedergeschaffenen Welt so viel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit läßt, als sich mit der geistigen Einheit vertragen will, wobei diese Einheit selbst zwar vielleicht schwerer, aber dafür weit großartiger ins Auge fällt. Dem Naturalisten ist es mehr um die Mannigfaltigkeit zu tun, dem Idealisten mehr um die Einheit. Diese beiden Richtungen sind einseitig, der künstlerische Realismus vereinigt sie in einer künstlerischen Mitte."

Ludwig übersieht nur, daß dasjenige, was dieser realen Welt für uns Zusammenhang gibt, nur die in ihr wirkenden Gesetze, und zwar immanente Bau- und Wirkungsgesetze sind, die wir bei scharfem Hinstarren auf die „Phänomene" wahrnehmen wie Goethe seine „Ideen", die er gern in „eminenten Fällen" verwirklicht fand. Diese Gesetzlichkeiten sind noch nicht rein idealer Natur, aber sie weisen über sich hinaus auf höhere Ordnungen, die sich, z. B. in großen Geschichtsentscheidungen, ihrer zu bedienen scheinen (etwa in dem Sinne, in dem Hegel von der „List der Vernunft" spricht [1]). Die mittlere Linie ist es, auf der sich der ideale Nexus mit einer Art von dramatischem Widerspruche (zwischen den beiden Tätigkeiten der Vernunft, s. oben S. 83) aufbaut, wie sie sich ständig auf ihn zu berufen scheint; sie ist es wiederum, die sich in dem pragmatischen Geschehen in tausend Einzelheiten bricht, ihnen einen klammermäßigen

[1]) Vgl. Hegels ‚Philosophie der Geschichte', her. von Brunstädt (Reclam), S. 64 f.

Digitized by Google

Zusammenhalt (durch allerlei Ösen und Haken) verleiht und durch die Handlung immer wieder den Vorgang scheinen läßt.

Nach allem Vorangehenden dürfen wir uns also wohl erlauben, dem mittleren Zusammenhang, der, dramatisch gesprochen, als eigentlicher „Mythos", als „Grundlage und Seele" des Vorganges (im Sinne des Aristoteles, vgl. oben S. 64 f.) anzusehen ist, den Namen des „realen Nexus" zu geben und so die Aufstellung Otto Ludwigs zu ergänzen. Nun spielt sich der Vorgang gleichsam auf drei Bühnen ab, die aber alle, gleich den drei Schauplätzen des altenglischen Theaters, in enger Beziehung zueinander stehen, so daß die Handlung von dem einen zum anderen wechseln, ja, daß fast gleichzeitig (in verschiedenen Ausstrahlungen des Geschehens) auf allen dreien gespielt werden kann. Wir können das rein Tatsächliche, wenn auch verstandesmäßig geordnete Geschehen als vordergründig, die nach den höheren Gesetzen der Erfahrungswelt geordneten Begebenheiten als hintergründig und die Auswirkung der regulativen Ideen nach „übergreifenden" Ordnungen als tiefengründig bezeichnen. Das wären deutsche und wohl unmittelbarer einleuchtende Bezeichnungen an Stelle der üblichen und der sprachlichen Bequemlichkeit wegen meist bevorzugten Ausdrücke: pragmatischer, realer und idealer Nexus [1]).

Anhang: Das Musikdrama

Besondere Mittel zur Entfaltung des idealen Zusammenhanges hat das musikalische Drama, wie es Richard Wagner ausgestaltet hat. Mit seinen Leitmelodien in ihrer eigentümlichen Lebendigkeit, mit ihrer Fähigkeit zu immer neuer Wandlung und Verknüpfung spinnt er nicht nur (auf „chorische Weise") ein „lyrisches Prachtgewebe" um das Ganze, sondern betont immer und immer wieder die eigentlich bestimmenden, überempirischen Leitgedanken in ihrer

[1]) Das Ineinandergreifen der drei Zusammenhänge läßt sich überall wahrnehmen, wo wir echte Dichtung vor uns haben (selbst in der Lyrik, vgl. R. Petsch, Die lyrische Dichtkunst, 1939, S. 91 ff.). Es entspricht aber auch in hohem Maße der Art, wie der Mensch in entscheidenden Augenblicken seines Lebens seine Kräfte zu ordnen oder einzusetzen pflegt. Der Schiffer in Seenot vollführt mit fachmännischer Überlegung alle Handgriffe und trifft alle Anordnungen, womit er erfahrungsgemäß der Gewalt der Wogen begegnen kann; er sucht aber vielleicht im gleichen Augenblick hinter die Wirklichkeit zu greifen und übt einige „abergläubische" Bräuche aus, von denen er eine weitergehende Wirkung erwartet (während ein anderer Kämpfer, vielleicht einem Falle, wo er sich seiner Haut zu wehren hat, auch auf die staatlichen Ordnungen zurückgreift); endlich schwingt er sich auch über alle Gegebenheiten empirischer und magischer Art hinweg und schickt ein Stoßgebet zum Himmel, um sich die Hilfe einer höheren, unberechenbaren und nicht zu „bannenden" Macht zu sichern.

Digitized by Google

Gefühlswirksamkeit und auf eine ganz bestimmte, mittelbare Weise der „anschaulichen" Ausprägung. Das Urmotiv, das Rheingold- und das Speer- oder Vertragsmotiv, wie das Ringmotiv, dessen tonreiche, füllige Abwandlung auch die Walhallmelodie ist, sie klingen durch die Verbindung anderer Tonfolgen, die in den einzelnen Szenen den jeweiligen realen Zusammenhang oder (in der Art des Wurm- und des Schmiedemotivs) den pragmatischen Verlauf bezeichnen und musikalisch beleben, an entscheidenden Stellen immer wieder hindurch, so daß wir der großen, letzten Weltzusammenhänge der Wotantragödie oder des Wälsungenleides dabei ahnend gedenken müssen. Vor allem in den Vorspielen oder in den mehr symphonischen Überleitungen des ‚Ringes' im Ganzen und seiner einzelnen Teile kommt der ideale Hintergrund zum unmittelbaren, unser Gemüt befallenden und einstimmenden Ausdruck. Der musikalische Dramatiker hat darin ein Mittel zur Seelenlenkung, wie es allenfalls noch der antike Tragödiendichter in seinem Chor (und auch da wohl unter starker Mitwirkung der Töne) besaß, der heutige aber nur auf dem Wege der Andeutungen, der Monologe und lyrisch-chorischen Einlagen teilweise wiedergewinnen kann. So ist, auf der Höhe von Wagners dramatischer Wort-Ton-Gestaltung, sein erstes Vorspiel zum ‚Tristan' [1]) aus vier Hauptmotiven zusammengesetzt, die den tiefsten Untergrund der tragischen Liebe Tristans und Isoldens ansprechen: da erklingen die Tonfolgen, die späterhin, im Laufe der Bühnenhandlung, das Liebessehnen beider bezeichnen und den verhängnisvollen Trank begleiten: Motive der höchsten Liebesglut, die sich mit dräuenden Schicksals- und Todesklängen mischen und damit die Urpolarität des Dramas, ja der tragischen Erfassung des Menschentums in seiner höchsten Gemütsentfaltung andeuten: ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, wie Motive der realen Handlung gleichsam entkörpert, in ihrer letzten, menschlichen Bedeutung stimmungsmäßig aufgefangen und zum idealen Nexus zusammengewoben werden können. Darauf beruht ja die stärkste poetische Wirkung des Dramas, die weit über alle mimischen und demonstrativen Reize, über alle stofflichen Spannungen und lyrischen Schmelzversuche hinausführt. In alledem zeigt sich das Erbe des griechischen Dramas, das R. Wagner und das große Musikdrama auf seinen Spuren oder an seiner Seite (z. B. bei G. Verdi) aus dem Geiste unserer Zeit haben neu erstehen lassen.

§ 4. DIE SCHRITTE DES DRAMATISCHEN VORGANGES

Die Gliederung des Vorganges in die drei Zusammenhänge bedeutete eine Teilung in drei Längsschichten, die der Höhe nach übereinander lagen. Wir würden aber den Vorgang in seiner Entwicklung nicht überblicken können, ergäbe sich nicht immer wieder eine neue Gliederung der Länge, auf die wir durch gewisse Querschnitte, meist an Wendepunkten des Geschehens aufmerksam werden. Auch diese Gliederung dient der allmählichen Verfestigung oder Vertiefung des Konfliktes, ihr entsprechen leicht erkennbare Abschnitte der „Handlung" über die Akteinteilung hinaus.

[1]) M. Chop nennt es „in seiner thematischen Arbeit ein Meisterstück aller Instrumentalmusik" (Erläuterungen, S. 55).

Digitized by Google

Wenn die Handlung eine zureichende Darstellung der „Vorfabel", eine „Exposition" verlangt, so entspricht dem auf der Seite des Vorganges die Notwendigkeit einer Einführung in die Konfliktslage, wie sie sich zu Anfang zusammenballt in eine „prägnante Situation", die in einem bedeutungsschweren Augenblicke sozusagen blitzartig erhellt wird, obwohl sie selbst wieder vorbereitet sein kann [1]). Wir erinnern an das unwillige Gemurmel des Volkes vor dem Beginn von Kleists Guiskard-Handlung und dann an den Zusammenstoß der beiden Prinzen. Ähnlich ist der erste Gang des Konflikts künstlerisch aufgespalten in Lessings Meisterlustspiel: das Versetzen des Ringes bereitet nicht nur auf den äußeren Gang der Handlung, sondern auf den Konflikt vor, der mit der Begegnung der beiden Liebenden einsetzt; mit feinem Bedacht hat Lessing seine kluge Franziska vorher sagen lassen: „Wie haben wir ihn wiedergefunden? Nach allem, was wir von ihm hören, muß es ihm übel gehen. Er muß unglücklich sein." So wiederholt sich in den einzelnen „Gängen" oder „Schritten" das Aufbauprinzip des ausgeführten und ausgegliederten Konflikts überhaupt: dies stete Vorbereiten und Steigern innerhalb des einzelnen Moments und in der Folge solcher Knotenpunkte, wobei dann einzelne inhaltliche Motive, die vorher die Führung hatten (z. B. der Zank zwischen Robert und Abälard) zurücktreten und an den Rand gedrängt werden, um größeren Schwierigkeiten Platz zu machen, die doch auch den Grundkonflikt spiegeln. Und wie die kampfhafte Handlung des Helden sich mit der Zeit immer mehr verkrampft, aber auch vertieft und klärt, so kommt auch die Gegenseite, wenn sie von persönlichen Willensrichtungen erfüllt ist, nicht ohne solche Wandlungen aus. Davon zeugt der 2. Aufzug von Schillers Stuart-Drama, der uns in die Spaltung im Herzen der englischen Königin und die Widersprüche in ihrer Umgebung einführt. Freilich, diese Konflikte (niederer Art) haften mehr an den realen und allenfalls pragmatischen Vorgängen (denen z. B. die Mordpläne der Königin Elisabeth angehören), sie haben infolgedessen auch geringere Zündkraft und wirken mehr wie ein fressendes Übel in die Ferne weiter. Damit ergibt sich, als weiteres Merkmal des echt-dramatischen Konfliktes, ein gewisser Rhythmus zwischen Teilgegensätzen von verschiedener Art, Mächtigkeit und Bedeutung.

Mit großer Meisterschaft hat Schiller den dritten Akt des Stuartdramas nach dem Gesetz eines ausgegliederten Vorganges gestaltet. Im Mittelpunkt des Aufzugs liegt die Achse des ganzen Dramas, die große Streitszene der Königinnen: eine niederschmetternde, echt dramatische Verneinung aller vorher erweckten Hoffnungen. Dieser Einschnitt wirkt um so nachhaltiger auf der Grund-

[1]) Vgl. unten über den „Einsatz", S. 97 f.

Digitized by Google

lage der kleinen Szene zwischen Maria und Hanna am Anfang des Aktes, worin die Königin die hoffnungsvolle helle Stimme führt, während die Amme (chorisch!) mit düsteren Hinweisen und Ahnungen anwortet; einen ersten dramatischen Umschlag bringt dann die Ankündigung des bevorstehenden Zusammentreffens mit der alten Gegnerin: nun ist Maria verzweifelt und ihre Verängstigung wächst, als sie in das steinharte Antlitz der Elisabeth blickt. Der pragmatische Ausgang der Unterredung scheint den realen Vorgang mit einem Male zu Ende führen zu wollen; aber Elisabeths politische Bedenken bleiben bestehen; gerade, indem Maria aufs tiefste gedemütigt wird, sich gegen die Demütigung verwahrt und ihr Würdegefühl zu voller Größe auftreibt, wird der ideale Zusammenhang um so lebendiger. Damit greift dieser „Moment" auf Früheres zurück. Jenes ideelle Würdebewußtsein der Gefangenen, die hier für alle Königinnen und sozusagen für das Königliche in unserer Seele leidet und kämpft, war schon in ihren Reden, besonders mit Paulet und mit Burleigh, aber auch mit Mortimer in verschiedener Stärke angesprochen worden und hatte uns jeweils „aufhorchen lassen"; jetzt reißt es die Führung an sich, um sie nicht mehr zu verlieren. Denn auch Elisabeth, welche auf der realen Seite den Kampf gewinnt, erscheint nun dauernd als die verlierende Partei im Kampfe um die Idee. Es gelingt ihr nicht, die von ihrem Kanzler so beredt vertretene „Staatsräson" als eine Lebensmacht darzustellen und auf unser Gefühl wirken zu lassen. Andererseits führt der Dichter eine letzte Szene Marias mit Mortimer ein, worin sich die Gefangene nun auch über alle Möglichkeiten einer Rettung hinwegsetzt, die ihre königliche (das heißt hier: ihre menschliche) Würde gefährden könnten. So willigt sie mit voller Freiheit in ihr Schicksal, das nicht mehr zweifelhaft sein kann. Was dann noch folgt: der verunglückte Mordanschlag gegen die Königin (zusammen mit den folgenden Auseinandersetzungen Burleighs mit dem französischen Gesandten, aber auch mit Leicester, und selbst Mortimers Freitod) gehören dem pragmatischen Zusammenhange an, wobei sich der Vorgang gleichsam in verschiedenen Strahlen bricht, um den Untergang derjenigen Welt zu zeigen, von der her Marias innerer Erhebung noch Gefahren zustoßen könnten.

Um so gewaltiger ist der Aufstieg des Vorganges im letzten „Schritt", der nun ganz von dem idealen Vorgange beherrscht wird und den Sieg der intelligiblen Persönlichkeit Marias feiert in dem Augenblick, wo sie dem Tode zueilt. Auch dieser Schritt wird vorbereitet durch die Klagen der Umgebung, die dann die helle, vertrauensvolle, gefaßte Stimme Marias durchbricht. Aber es ist keine einfache Entwicklung des Früheren, was da vor sich gegangen ist (etwa im Sinne einer offenen Handlung): wir spüren deutlich die „verdeckten" Kämpfe, aus denen ihre Entscheidung erwachsen ist und ahnen, daß sich die Königin noch jetzt in einer unaufhaltsamen seelischen Bewegung befindet, die eine ständige Selbstüberwindung bedeutet, wie sie ja auch die widerstrebenden Regungen bei ihren Frauen überwinden und ihre Hanna zu einer Art heroischen Verhaltens aufrufen muß. Wir haben da einen neuen Höhepunkt vor uns, der ein echt dramatisches Gegenstück zu dem früheren (unter Bewahrung, aber Umdeutung der Hauptmotive) darstellt: jetzt ist Maria äußerlich dem Tode geweiht, innerlich zur Selbstbescheidung durchgedrungen. Die Behauptung ihrer Würde hat gar nichts mehr von Rachegefühlen oder von innerer Unsicherheit an sich, der dramatische Zustand ihrer Seele ist das eines gewissen schwankenden Gleichgewichts, das sich unter steten, winzigen Konflikten immer von neuem und immer bedeutsamer herstellt.

Digitized by Google

In dem Leicesterauftritt (V 10) endet diese Szenengruppe, endet dieser Schritt des Vorganges wieder mit einer schrillen Dissonanz, wie auf die Begegnung der Königinnen und Marias Sieg im Redestreit Mortimers brutale Werbung folgt. Diese Übergangsszene zu einem anderen Schritte ist zunächst ein mehr pragmatisches Bindeglied, das wir doch auch aus dem Vorgang nicht wegdenken können, weil es einen Faden des realen Zusammenhangs mit besonderer Wirkung zu Ende führt: wie alle ihre irdischen Hoffnungen, so endet nun auch das Verhältnis Marias zu diesem zweideutigen Charakter mit seinem furchtbaren Zusammenbruch.

Dieser greift nun aber auf die ganze Gegenpartei über. Der Konflikt zwischen den Königinnen ist bisher nur einseitig gelöst, auch wenn Marias Haupt gefallen ist. Elisabeth kämpft noch mit dem Schatten der toten Feindin, der in ihrem Gewissen, auch in ihrem politischen Gewissen einen mächtigen Anwalt hat. Damit verdichtet sich der Vorgang auf i h r e n Anteil am Konflikt. Nur ist sie nicht imstande, einen inneren Kampf rein und restlos durchzuführen; vielmehr schwingt, ja züngelt ihre Persönlichkeit zwischen Triumph und Verzweiflung, zwischen Sicherheit und Furcht, zwischen Königin und Weib hin und her, bis sie schließlich ganz auf sich selbst angewiesen ist: auf eine Einsamkeit freilich, in der sie ihre Seele nicht wiederfinden wird, wie Maria, sondern die eine Todesstarre bedeutet. Ihr bleibt ein inhaltsleeres Königtum, eine angemaßte und nicht beglückende Scheinwürde, ein Absterben ihres Menschentums. Das alles vollzieht sich zum Teil vor unseren Augen, zum Teil in unserer mitgehenden, mitschöpferischen Ahnung während des letzten Konfliktganges, der keine Lösung erfährt. Hier wirkt der ideale Zusammenhang nur noch negativ-kritisch „zur Desavantage einer Hauptfigur", wie G o e t h e sagen würde [1]), bedrohlich mit. Ganz am Ende klingt das Drama mit kleinen Nebenwirkungen aus, die dem pragmatischen Zusammenhang, aber nicht nur der äußeren Handlung angehören und schlagwortartig den Vorgang in seiner äußerlichsten Wirklichkeitsnähe zu Ende führen. Das hat seinen guten Sinn, da mit Marias Tode die aktive Auswirkung des idealen Zusammenhangs abgeschlossen ist, Elisabeths politisches Fiasko aber in geradezu beispielhafter Weise das Ende realer Vorgänge darstellt, die ihren idealen Hintergrund verloren haben. Auch hier gibt es noch dramatische Vorgänge im einzelnen, aber sie sind jetzt nur noch von pragmatischer Art und das Äußerlich-Handlungsmäßige überwiegt.

§ 5. DIE KRAFTPUNKTE DES VORGANGES.

1. So meldet sich die Gliederung des Vorganges in seiner Länge an gewissen K r a f t p u n k t e n, die noch einer besonderen Betrachtung bedürfen; es sind die Punkte, wo sich angesammelte gegensätzliche Energien fast plötzlich entladen in der Art von Auslösungen, die aus unergründlichen Hintergründen aufsteigen, deren Wucht alles Erwartete übersteigt und die wir doch hintennach durchaus verstehen und billigen. Der Gesamtvorgang „hängt" gleichsam für unsere Wahrnehmung in solchen Kraft-

[1]) Der Ausdruck stammt aus G o e t h e s Brief an Schiller vom 26. April 1797, wo er freilich in anderem Sinne verwendet ist.

Digitized by Google

punkten, die, wie schon angedeutet wurde, untereinander in einem bestimmten Zusammenhang stehen und das Gerüst wie das Wachstum des Vorganges zeigen, wozu dann freilich der logische oder überraschende Gang der Handlung das Seine beiträgt.

Von solchen Kraftpunkten, wo die vorgänglichen Energien sich stauen, um alsbald von neuem vorzustoßen, betrachten wir die folgenden drei genauer: den Anfang oder („Einsatz"), die entscheidende Wendung im Innern und die „Katastrophe" mit dem Abschluß[1]).

2. Dem Anfang des Dramas weist man vor allem die Exposition zu[2]); man versteht darunter die Entwicklung der gegenwärtigen, vorgänglichen Lage mit Einschluß der „Vorfabel", die in dem Augenblick, wo die „Handlung" beginnt, lebendig zu wirken anfängt. Ein Blick in unsere Dramenliteratur zeigt, daß die Exposition recht verschieden behandelt werden kann. Plautus läßt sie wohl durch zwei Diener zu Anfang vortragen. Euripides und Hans Sachs z. B. geben sie gern im „Prolog", der an sich kein unentbehrlicher Bestandteil des dramatischen Vorganges ist. Dagegen haben ihn z. B. Schiller im ‚Wallenstein' und in der ‚Jungfrau von Orleans', Goethe im ‚Faust'[3]) mit wahrer Meisterschaft dazu benutzt, den Vorgang von der Seite, von seinen allgemein-menschlichen oder völkischen Grundlagen her zu beleuchten. Unsere Seele ist bereit, in die dramatische Spannung überzugehen, wenn so bedeutsame Neben- oder Randmotive, wie der Helm der Jungfrau, die „Resolution" der Wallensteiner oder die Wette zwischen dem Herrn und dem Teufel sie vorbereitet haben.

Von der eigentlichen Vorfabel, d. h. von den Vorbedingungen der realen Handlung ist in diesen wirklich szenischen Prologen freilich nur in allgemeinen Andeutungen die Rede, die den Helden noch nicht „in Aktion" zeigen, aber seine dramatischen Energien aufleuchten lassen. Die Vorfabel wird im eigentlichen Drama auf dramatische Weise, also nicht episch-berichtend oder gar belehrend und nicht gerne „in einem Gange" dargeboten. Auch hier gibt es Unterschiede der Technik und Grade des Könnens. Nicht sehr geschickt wird z. B. in Sudermanns ‚Ehre' die bevorstehende Rückkehr des jungen Heinicke benutzt, um seine Vorgeschichte aufzurollen, obwohl die Nachbarin, die bei seinen Eltern ein- und

[1]) Vgl. zum Folgenden meinen Aufsatz: Drei entscheidende Punkte im Drama. German.-Roman. Monatsschrift, Bd. 24, S. 401 ff.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz: Die dramatische Exposition, in der Zeitschrift ‚Das nationale Theater', Bd. 3, S. 21 ff.

[3]) Gemeint ist natürlich der ‚Prolog im Himmel'. Das ‚Vorspiel' ist sozusagen ein Rahmenprolog (eine Art von Dramatisierung des Theaterzettels).

Digitized by Google

ausgeht, eigentlich schon davon wissen müßte: ein Verstoß gegen die naturalistische Grundhaltung, den wir am Anfang gerade noch dulden. Auch kommt es in der Anfangsszene wohl zu einem kleinen Zank, im Anschluß daran aber zu keinem eigentlichen Hin und Her; wie anders die mit kleinen Spiel- oder Streitszenen folgenden „agonalen" Erörterungen bei Lessing oder Schiller zwischen Minna von Barnhelm und Tellheim oder zwischen Maria Stuart und Burleigh, am wirksamsten in der ‚Jungfrau von Orleans'. Da treten wir dann mitten in die dramatische Handlung ein und die Vorgeschichte erweist sich als lebensvoll und wirksam, so daß ihre bloße Vergegenwärtigung dramatische Bewegung erzeugt. Bei Lessing freilich ist die an sich mehr anekdotische Geschichte Tellheims derart verwickelt und so stark mit dramatischen Werten verschiedener Art beladen und diese Werte sind untereinander wieder so stark geschichtet, daß nicht alles auf einmal mitgeteilt werden und wirken kann. Die stückweise Mitteilung aber bringt uns eine ganz allmähliche, immer feinere und tiefere Einstimmung in die schwierige sachliche und seelische Situation, die sich mit Gewalt nicht lösen läßt, die vielmehr bis zum letzten Ende „durcherlebt" sein will. Noch heute gilt Goethes Wort bei Eckermann [1]):

Die beiden ersten Akte sind wirklich ein Meisterstück von Exposition, wovon man viel lernte und wovon man noch immer lernen kann. Heutzutage will freilich niemand mehr etwas von Exposition wissen; die Wirkung, die man sonst im dritten Akt erwartete, will man jetzt schon in der ersten Szene haben und man bedenkt nicht, daß es mit der Poesie wie mit dem Seefahren ist, wo man erst vom Ufer stoßen und erst auf einer gewissen Höhe sein muß, bevor man mit vollen Segeln gehen kann.

Tatsächlich hat Goethe, z. B. im ‚Tasso' und im ‚Faust', Schiller, als Meister der Form, im ‚Wallenstein' die Vorgeschichte ähnlich behandelt. Immerhin kann ein bedeutsames Stück dieser Vorfabel gleich am Anfang gebracht werden, besonders wenn es Fragen offen läßt, die viel zur Spannung beitragen: das um so mehr, wenn dieses Stück mit einem vorläufigen und selbst schon spannenden Abschnitt der Handlung verbunden ist. Denn wenn sich auch die „Exposition" weit in das Drama hinein erstrecken kann, so wirkt sie doch am stärksten in demjenigen Teil, den wir den Eingang nennen wollen.

Die Geistererscheinungen, von denen am Beginn des ‚Hamlet' die Rede ist; die Eingriffe in das Eigenleben und Eigentum der gefangenen Königin, wovon wir in der ersten Szene der ‚Maria Stuart' Augenzeugen werden; das Edikt des Kreon, worüber Antigone und Ismene so erregt sprechen: das alles sind zunächst nur spannende und erregende Punkte, von

[1]) 27. März 1831.

Digitized by Google

denen aus sich etwa eine epische Linie fortführen ließe! Aber schon die „Interpretation" dieser Erscheinungen und Vorgänge durch die beteiligten Gestalten auf der Bühne läßt uns ahnen, daß hier Größeres auf dem Spiele steht, daß alte Gegensätzlichkeiten nachwirken oder schwere Taten ihre Sühne fordern und daß neue Gewalttaten, erschütternde Seelenkonflikte und folgenschwere Entscheidungen sich anbahnen. Wir reden da mit Recht von dem „Eingang" der Handlung, die dann freilich einen neuen Aufschwung nehmen muß, ehe wir aus der mehr epischen in die dramatische Seelenhaltung übergehen. Wenn Hamlet dem Geiste seines Vaters Sühne für seine Ermordung zuschwört; wenn gleich nach der Pauletszene der schon von Mortimer angekündigte Burleigh erscheint und Maria das Todesurteil verkündigt; wenn Antigone sich entschlossen zeigt, den Bruder zu begraben gegen das Verbot des neuen Herrschers: so kündigt sich in allen diesen Aussprüchen und Entscheidungen das Kommende an, das sich unaufhaltsam abrollen muß. Das alles läßt sich nicht mehr erzählen, es will dramatisch miterlebt sein. Da springt die dramatische Bewegung plötzlich auf, wir reden jetzt sinngemäß von dem Einsatz der Handlung, in dem der „Eingang" gipfelt.

Er kann spät erfolgen, z. B. im ‚Faust' erst mit dem Erscheinen des Mephistopheles und der Szenengruppe, deren Höhepunkt der Paktabschluß bedeutet; in Kleists ‚Prinzen von Homburg' erst mit dem großen Konflikt zwischen dem jungen Führer und seiner Umgebung („Kottwitz, reitest du so langsam?"), dem alles Frühere nur als Vorbereitung (eben als „Eingang") dient; in Shakespeares ‚Romeo und Julia' erst mit der Begegnung zwischen den beiden Liebenden, während alles Vorausgehende nur die allgemeinere Atmosphäre schuf, in der es dann zu tragischen Entladungen kommen muß. Keimhaft ist der ganze Vorgang hier schon angelegt. Nur kann die Entwicklung des Vorganges nicht in der gleichen Richtung und Stärke weitergehen. Schiller hat darüber Ausgezeichnetes gesagt:

„Der Künstler sammelt erst wirtschaftlich alle einzelnen Strahlen des Gegenstandes, den er zum Werkzeug seines tragischen Zweckes macht, und sie werden unter seinen Händen zum Blitz, der alle Herzen entzündet. Wenn der Anfänger den ganzen Donnerstrahl des Schreckens und der Furcht auf einmal und fruchtlos in die Gemüter schleudert, so gelangt jener Schritt vor Schritt durch lauter kleine Schläge zum Ziel und durchdringt eben dadurch die Seele ganz, daß er sie nur allmählich und gradweise rührt" [1]).

3. Kann auch die Darstellungsweise des Anfangs nicht durchgeführt werden, kehrt sie doch, mit gewissen Abänderungen, in den Gipfelszenen

[1]) Schiller: Über die tragische Kunst (Ausgabe Bellermann-Petsch, Bd. 7, S. 77.)

Digitized by Google

der einzelnen Stufen oder Akte wieder, die ja auch gern durch kleine Sondereingänge vorbereitet werden. Ein echtes Drama kann ohne diesen ständigen Rhythmus zwischen Berg und Tal überhaupt nicht auskommen [1]).

Auch in dem gemesseneren Gange der klassischen Tragödie des französischen Stils läßt sich dieser Wechsel bis in die einzelnen Akte hinein beobachten. Wie sorgfältig wird die große Bekenntnisszene der Phädra bei Racine (im 2. Aufzug) vorbereitet: Aricia bekennt der Vertrauten ihre Liebe zu Hippolyt; da erscheint er, verkündet der schönen Gefangenen ihre Freiheit und gesteht ihr seine Liebe ein (1. Gipfelpunkt des Aufzugs). Gleich darauf erscheint Phädra selbst, bittet Hippolyt um Schutz für ihren Sohn und läßt sich alsbald von seinem Anblick hinreißen, ihm ihre rasende Liebe zu entdecken (2. Höhepunkt). Dann erfolgt ein Umschlag, auch im Aufbau. Hippolyt will der Rasenden entfliehen, da vernimmt er, daß Phädras Sohn zum König gewählt sei und daß ein Gerücht umgeht, wonach der totgesagte Theseus noch lebt; damit ist eine bedeutende Wendung gegeben, der dritte, für die Fortsetzung der äußeren Handlung entscheidende Gipfel.

Aber aus der Fülle jener Erhöhungen mit ihren Vor- und Nachklängen hebt sich immer ein einzelner oder ein Paar von höchsten Gipfeln (gegensätzlicher Prägung) im Sinne der schlechtweg entscheidenden Wendung hervor. Diese „Umschläge erster Ordnung" sind es, die sich uns ganz besonders scharf einprägen und die Wirkung des geschlossenen dramatischen Organismus bestimmen. Eine solche Entscheidungsszene wächst sich dann gern zur beherrschenden Gruppe aus und wird am besten durch eine „Ruheszene der Leidenschaften" eingeleitet, wie sie Otto Ludwig an Shakespeare beobachtet hat [2]). Die Vorbereitung und den gegliederten Aufbau einer „großen Szene" konnten wir oben (S. 94 f.) an Schillers ‚Maria Stuart' aufzeigen. Da strebt wieder auseinander, was auf einen Augenblick zusammengeknotet schien. Etwas anders arbeitet der Dichter in ‚Wilhelm Tell'. Auch hier wird die entscheidende Apfelschußszene gegensätzlich-stimmungsvoll eingeleitet durch das Gespräch des Alpenjägers mit seinem Knaben über die Natur, dann über Freiheit und Würde des Landes. Es folgt der wuchtige Zusammenstoß in zwei Gängen (noch eigens belebt durch den Rudenz-Auftritt) und endlich der bedeutsame Hinweis auf die letzte Entscheidung: „Mir wird Gott helfen" [3]). Dem entspricht dann in gewissem Sinne die Ermordung Geßlers, als die Beantwortung der Schicksalsfrage. So greifen die Wende- und Entscheidungsszenen ineinander.

[1]) Vgl. unten S. 204 f.
[2]) Siehe oben S. 36.
[3]) Vgl. Gretchens „Wir werden uns wiedersehen" (Goethes ‚Faust', Kerkerszene).

Digitized by Google

Ähnlich steht es in dem erwähnten Meisterwerke des Racine. Hier bilden die Aufzüge III und IV eine „Stufe" [1]) für sich. Erst wird Phädras Verrat vorbereitet; dann wird er als „verdeckte Handlung" berichtet und nun erfolgt der furchtbare Fluch des Vaters gegen den Sohn mit der ergreifenden Nebenhandlung der Phädra, deren Haß durch die Nachricht von Hippolyts Liebe zu Aricia in dem Augenblick aufgepeitscht wird, wo sie für den Geliebten bitten will: mit dieser ersten entscheidenden Wendung hängt dann die zweite, im V. Aufzug, zusammen, wie die Folge mit der Ursache. Theramen bringt die Nachricht von dem Tode des Helden, Phädra tötet sich und der König bricht innerlich zusammen.

4. Auch hier bedeutet der letzte Höhepunkt wieder die Katastrophe, die auf meisterliche Art mit dem inneren Höhepunkt des Vorganges verbunden, im eigentlichsten Sinne aus ihm abgeleitet ist. Diese beiden Kardinalpunkte, die Katastrophe und die entscheidende Wendung verraten (wie in gewissem Sinne auch der Anfang) die enge Verschlungenheit der äußeren Handlung und des inneren Vorganges, die sich wie Erscheinung und Wesenheit zueinander verhalten. Während der pragmatische und der ideale Zusammenhang im „klassischen Drama" [2]) sonst in lockerem Spiel den realen Nexus umkreisen und nur gelegentlich eine lebendige Verbindung zwischen ihnen hergestellt wird, zeigen hier die drei Nexus ihre grundsätzliche und wesenhafte Beziehung aufeinander und stellen die dreidimensionale Einheit des Gesamtvorganges dar. Zugleich enthüllt an diesen Punkten und besonders in der „entscheidenden Wendung" jene Umschläglichkeit, die wir als das Wesen der dramatischen Darstellung erkannt haben, ihren ganzen Zauber. Natürlich vollzieht sich die letzte entscheidende Schicksalswendung am wenigsten in abstrakten Formen; vielmehr werden z. B. in Schillers ‚Jungfrau' die handfesten Kriegshandlungen, die äußeren Schicksale Johannas gegen den Schluß deutlicher, schroffer, gefährlicher als je vorher; sie „blitzen auf" und wirken an und für sich locker gefügt, als Hinweisungen auf Zusammenhänge, auf Folgen oder Fügungen von höherer Art, die sich doch mehr ahnen, als zeigen lassen.

Ähnlich steht es in der absinkenden Handlung jeder großen Shakespearischen Tragödie. Im ‚Hamlet' wie im ‚Lear' nehmen die Vorgänge der zweiten Hälfte des Dramas, nach den entscheidenden Wendungen, eine fast chaotische Fülle und Buntheit, eine historienmäßige Abenteuerlichkeit an, ohne daß die Handlung für den mit der Seele sie auffassenden Zuschauer dadurch an Innerlichkeit und Bedeutsamkeit verlöre. Vielmehr ahnen wir jetzt, wo wir gründlich „eingestimmmt" sind, erst recht die höheren Zusammenhänge und fühlen uns, nachdem der mörderische König von Dänemark entlarvt ist oder nachdem der greise Vater an den verschlossenen Türen seiner Töchter jeden Halt im Leben verloren hat, als Menschen erst recht ergriffen. unmittelbar vor das gewaltige

[1]) Siehe unten S. 199 f.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz über die drei Haupttypen des Dramas (s. oben S. 81).

Digitized by Google

Schicksal und in eine unerhörte Spannung hineingestellt; von dem inneren Aufruhr, dessen Zeugen wir werden, sind die äußeren Vorgänge nur noch Sinnbilder, die dauernd über sich selbst hinausweisen; ihren tieferen Sinn verstehen wir nur von der entscheidenden Wendung aus. Wer den zweiten Teil einer Shakespeare-Tragödie wie ‚Hamlet' rationalistisch ausdeuten oder beurteilen will, vergeht sich ebenso schwer, wie der Theatermann, der bloß auf derbe Bühnenwirkungen ausgeht und den Geist der poetischen Darstellung verleugnet. Diese Handlung reißt in der Katastrophe die letzten Tiefen unserer Seele auf, die für das menschliche Schicksal entscheidende Kraft haben, weit mehr als selbst die in den Hintergründen des Daseins wirkenden Ordnungen und Gesetze, obwohl die religiösen Werte (in einem allgemeineren Sinne) bei den einmal angesprochenen Werten und Gesetzlichkeiten immer irgendwie mitreden.

Von der entscheidenden Wendung ab tritt also ein ganz neues Kräfteverhältnis der dramatischen Baugründe in Kraft, das sich dann in der Katastrophe vollenden soll. Die mittleren, „realen" Zusammenhänge auf Grund irdischer Erfahrungen und Gesetze bleiben zwar bestehen, werden aber von einem höheren Gesichtspunkte aus gleichsam ironisiert. In der ‚Antigone' wie im ‚Ödipus', im ‚Hamlet' wie in der ‚Maria', in der ‚Penthesilea' und in ‚Kriemhilds Rache' verlieren wir die „Sache", um die es geht und die „verhandelt" wird, ihre Rechtsgrundlagen und ihre reale Reichweite einigermaßen aus den Augen, ohne daß sie eigentlich verleugnet würden. Die ganze Handlung gleitet auf eine Ebene höherer Gesetzlichkeiten über; es geht nun um die Rettung der Seele. Auch da, wo das Unwirkliche und Überirdische nicht so beherrschend mitspielt wie etwa in der ‚Jungfrau von Orleans' oder in der ‚Braut von Messina'; meldet sich in jedem echten Drama ein Irrationales bestimmend an, dem wir auf Grund unserer menschlichen Überzeugungen zustimmen müssen. Der Vorgang schöpft jetzt dauernd Nahrung aus vordergründigen Geschehnissen, die aber nicht um ihrer selbst willen da sind (so eigenwillig sie sich bisweilen z. B. gerade in der zweiten Hälfte des ‚Hamlet' vordrängen mögen), die aber jetzt durchweg symbolische Bedeutung gewinnen, wie die letzten Geschehnisse unmittelbar vor Wallensteins Ermordung bei Schiller.

5. Zu der Katastrophe gehört, meist mit einer gewissen Selbständigkeit, der Abschluß der Handlung, der die Summe des ganzen Vorganges zieht und ihm das letzte Siegel aufdrückt. Aber auch diese bedeutende Wendung erfolgt nicht in der Art einer wohlerledigten Konstruktionsaufgabe, deren einzig mögliche Lösung von Anfang an vorschwebte, sondern mit einer uns irgendwie überraschenden Wendung, der wir dann doch aus der letzten Tiefe unserer Seele zustimmen müssen: „Ja, so war es eigentlich gemeint, darauf mußte es hinauskommen." Da schlingen sich denn alle Zusammenhänge, vom vordergründig-pragmatischen bis zum tiefen-

Digitized by Google

gründig-idealen, zum letzten Male auf realer Grundlage zusammen. Wir meinen hier nicht das „außenseitige Nachspiel", das oft die Tragödie abschließt, wie der kaiserliche Brief an Octavio oder der Abschied Leicesters bei Schiller, die Himmelfahrt der Entelechie Fausts bei Goethe oder das Erscheinen der drei Könige aus dem Morgenland in Hebbels ‚Herodes'. Damit weist der Vorgang über sich selbst ins Unendliche hinaus. Wir aber sprechen hier von dem inneren Abschluß des Dramas, mit dem sich z. B. die Antike meist begnügte, dem sie aber unter besonderen Umständen durch das Erscheinen einer Gottheit (wie des Herakles im ‚Philoktet' oder der Artemis in der ‚Iphigenie bei den Tauriern') eine besondere Betonung gab. In solchen Fällen kann man feststellen, daß die Handlung nach allen Seiten abgeschlossen und abgerundet wird — ohne daß der Vorgang, der ja immer unerschöpflich ist, zum völligen Stillstand käme. Sehr glücklich verschlungen sind der äußere und der innere Abschluß in Shakespeares ‚Hamlet'; auf den Tod des Helden folgt das Erscheinen des Fortinbras, eine letzte, echt dichterische Interpretation und Bewertung des Gefallenen, die zugleich „das Leben weiterträgt", wie es Hekabe am Ende der ‚Troerinnen' des Euripides, „an die Brust nimmt".

Das antike wie das spanische Drama weist lieber als das germanische auf die jenseitige Bestimmung oder einen neuen Aufschwung des Lebens hin. Die neue, edlere Einstellung zum Leben ist wohl auch der tiefere Sinn der „Katharsis", die Aristoteles gerade bei der Tragödie sicherlich nicht bloß medizinisch aufgefaßt wissen wollte [1]).

Im ‚Philoktetes' des Sophokles wird der alte Zwist, der Philoktetes und Odysseus, den Helden und sein Heer entzweite, durch den Gott geschlichtet [2]): in diesem einen Punkt hat die beleidigte Unschuld zu schweigen, der Held muß seine Pfeile nach Troja tragen. Nun aber zeigt sich, daß jener Zwist viel tiefere Hintergründe hatte. Die pragmatische Kette von unglücklichen Zufällen (Schlangenbiß) und Widerwärtigkeiten (eiternde Wunde des Helden), von Rücksichtslosigkeiten und Rachegedanken, List und Hartnäckigkeit wird unter den einen Gesichtspunkt der Eroberung Trojas durch die Griechen gerückt, und der Sieg (gleich der Heilung des Helden) durch den Gott in sichere Aussicht gestellt, nachdem sich die Menschen zu einer realen Lösung ihrer Konflikte im Sinne des großen Unternehmens unfähig erwiesen haben. Da aber der Sieg der Hellenen keine bloß staatspolitische Angelegenheit ist, sondern einer

[1]) Vgl. meinen Aufsatz: Die Theorie des Tragischen im griechischen Altertum. Abgedruckt in „Gehalt und Form" (1925), bes. S. 111 ff.

[2]) Ähnlich wie in dem meisterhaften Streitgespräch des Johann von Tepl, wo der Ackermann die Ehre, der Tod den Sieg behält.

Digitized by Google

ethisch-religiösen Forderung des griechischen Zuschauers entspricht, so geht der reale Vorgang ganz von selbst in einen irrational-idealen über, der ohne Abschluß ist, der sich in der Zuhörerschaft fortsetzen und vollenden soll. Wir spüren auch hier den heißen Atem der Perserkriege, der noch bis in die ‚Aulische Iphigenie' des Euripides nachwirkt: „Herrschen soll der Grieche und dienen der Barbar". In Wahrheit wirkt das Hellenisch-Göttliche mit hinein in den Vorgang von jener entscheidenden Wendung an, wo der Jüngling Neoptolemus sich zur Wahrheit durchringt; genau so wie später in Goethes ‚Iphigenie' seit dem Gebet und dann mit dem entscheidenden Geständnis der Heldin, das die Handlung auf eine ganz andere Ebene rückt: „Verdirb uns wenn du darfst." Nur bedarf es bei Goethe keiner Dea ex machina wie etwa in der alten Tragödie. Das humanistische Drama rechnet mit der „ganz anderen" und doch unserem tiefsten Wesen verwandten Schicht in allem Menschlichen, die den Sieg gewinnen muß. So bedarf auch Goethes Griechendrama keines äußeren, über die Handlung hinausweisenden Abschlusses.

§ 6. DIE AUSBREITUNG UND DER STIMMUNGSMÄSSIGE VERLAUF DES VORGANGES

1. Der Vorgang entwickelt sich auch nach der Grundrichtung der Breite; wir reden von seiner Ausbreitung, meinen aber damit nicht die merkliche Veränderung und Erweiterung des Spielraumes der äußeren Handlung (s. unten Kap. VI), die uns etwa in Schillers ‚Wallenstein' von Pilsen nach Eger, in Goethes ‚Götz' durch weite Strecken von Süddeutschland führt. Wir meinen die ideelle Ausbreitung des Konfliktes über innere Lebensräume, in denen jeweils verschiedene Schichten menschlicher Werte sich öffnen. Das Beispiel von Goethes ‚Faust', das äußerlich und innerlich, nach Handlung und Vorgang die weiteste Ausbreitung innerhalb des deutschen Dramas aufweist, mag uns zeigen, worauf es ankommt. Der Übergang Fausts aus der Universitäts- in die Geistersphäre, nachmals in die bürgerliche und die kaiserliche Welt usw. bedeutet jeweils die Aufschließung neuer Breiten in seiner „Umwelt", worin sich sein titanisches Streben entfalten will und wobei viel weniger auf die äußere Beschaffenheit, die Lage und den Zusammenhalt dieser Gegebenheiten als auf ihren Sinn- und Wertgehalt ankommt. Natürlich entspricht der Eroberung dieser äußeren Wertbezirke auch die Aufschließung neuer, innerer Werthaltungen der dramatischen Figuren. Faust würde an der Seite Gretchens nichts „erleben" (es sei denn ein galantes Abenteuer ohne jede „Bedeutung"), wenn nicht schon beim Betreten ihres Zimmers eine Art sehnsüchtiger Verehrung dieses

Digitized by Google

„Heiligtums" mit seinem „Dämmerschein", seiner „Armut" mit ihrer „Seligkeit" aufwachte und damit eine Art dramatischer Betätigung ins Leben riefe, die so gut zu Fausts Seelenbereich gehört wie sein Titanismus, sein Andrängen an die Dämonenwelt, sein Streben nach Wirkung ins Große usw. Von der Seite der „Handlung" her angesehen, könnte die „Gretchenepisode", wie viele zu sagen belieben, eine Verengung des Faustischen Wirkungsraumes bedeuten; der Vorgang aber wird hiermit wesentlich bereichert, nicht zuletzt dadurch, daß die mit Gretchen verwandte Seele in Faust mit seiner Dämonie in ein Kampfverhältnis tritt [1]).

Gewiß ist die Veränderung und Erweiterung des Lokales die fruchtbarste Grundlage und das sichtbare Anzeichen von der idealen Ausweitung des Vorganges: aber sie steht nicht allein. Die werdende Vertiefung, vielleicht auch Verkrampfung des Helden kann sich auch durch neue Gegnerschaften, durch den Zuwachs an sprachlichen Wendungen und an Motiven von immer höherer Bedeutung, vor allem auch durch immer neue Begegnungen mit Menschen betätigen, die vielleicht selbst wieder neue innerliche Werte enthüllen (wie ja Gretchen vor unseren Augen an Faust heran- und zuletzt über ihn und über sich selbst hinauswächst): das alles bezeichnet die Ausweitung des Vorganges.

Dramatisch ist diese Ausweitung immer dann, wenn sie einmal auf eine möglichst bewegte, eindrucksvolle Weise zustande kommt und weiterhin einen neuen Widerstreit nach außen oder nach innen eröffnet, aus dem dann die Verfestigung oder Vertiefung des Konfliktes hervorgeht. Darum werden die vorher besprochenen Wendepunkte in der Längsentwicklung des Vorganges immer auch die besten Richtpunkte sein, von denen wir in neue Weiten blicken, das Geschehen in neue Weltbreiten einbetten und ihm selber neue Tiefen abgewinnen können.

Der dramatische Hauptertrag der Ausbreitung des Vorganges ist die Erzeugung einer umfassenderen (tragischen oder komischen) Atmosphäre, in der wir, dank der weitgehenden und sich ständig vertiefenden Grundstimmung, die Katastrophe „erwarten", ohne sie berechnen zu können. In der durchgehenden Steigerung und Ausbreitung des Vorganges spiegelt sich denn auch die Vollendung des tragischen oder komischen Schicksals des Helden und seiner Umwelt nach einer bestimmten Seite hin, der Grundstimmung gemäß. So weit wir als Betrachter des äußeren Lebens an der Handlung teilnehmen, werden wir auf unbeirrbaren, wenn auch nicht immer

[1]) Wie denn „das Gretchenhafte" in der späteren Entwicklung Fausts nicht verlorengeht und am Schlusse — nun freilich ohne jede Enge — sieghaft hervortritt. Vgl. meine ‚Einführung in Goethes Faust' (2. Aufl., Hamburg 1942).

Digitized by Google

geradlinigen Bahnen ihrem äußeren Ziele zugeführt. Inzwischen aber geht in unserer Seele etwas anderes vor. Die innere Spannung, die von den dramatischen Vorgängen ausgeht, nimmt ihren eigenen Verlauf. Nur bis zur eigentlichen Höhe, bis zur Entscheidung über das Schicksal des Helden, ist diese Spannung noch eigentliche Erwartung, getragen von der Hoffnung auf seine Rettung oder den Sieg seiner Lebensform. Von da ab nehmen wir den Untergang (anderswo die endgültige komische Bloßstellung) der Hauptfigur gleichsam in unser Programm auf und suchen uns nun — auf Grund der Ausbreitung des Vorganges — mit dem Weltbilde auf andere Art abzufinden; wie der ideale Nexus gegen Ende des Vorganges immer deutlicher hervortritt, so fühlen wir uns gleichsam über unsere „empirische" Menschlichkeit, über unser persönliches Interesse an dem kämpfenden Einzelmenschen zu höheren Gesichtspunkten emporgehoben und wünschen jetzt ein befriedigendes Gesamtbild des Lebens, worin das Schicksal des Helden mit eingewoben ist. Aber auch dieser mehr musikalische Stimmungsverlauf ist in hervorragender Weise durch den Aufbau des Vorganges bestimmt, wovon oben die Rede war. Auch hier bringt der Kontrast, der alle einzelnen Phasen des Vorganges beherrscht, dank seiner insgeheim mitgehenden Grundrichtung [1]) und mit einer letzten grundsätzlichen Wendung eine neue, abschließende Einstellung zuwege. Wir geben die persönliche Teilhabe an einem Menschenschicksal teilweise auf und treten in „heilige Gewalt" (Schiller); wir nehmen jetzt die gattungsmäßig-menschliche Haltung ein, womit die eigentlich dichterische Haltung in dramatischen Dingen sich erst vollendet.

Otto Ludwig, der feinsinnige, schöpferisch begabte Musiker, hat diese Innenform des Vorganges mit der „Sonatenform" verglichen, welche zunächst „in der Mitte das Thema (die Charakteridee des Helden) mit dem Gegenthema (dem anderen Faktor des tragischen Widerspruchs [2])) in die innigste Wechselwirkung und Kontrastierung bringt", dann weiterhin „in sogenannten Gängen die Motive des Themas sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an- und gegeneinander ausleben läßt, worauf der dritte Teil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart". Man kann sich kaum schönere Beispiele für diese Art der Entwicklung aus deutscher Dichtung denken, als Schillers ‚Wallenstein' und ‚Maria Stuart' mit ihren Schlußakten; besonders mit den wehmütigen Betrachtungen des Friedländers vor seinem Tode und

[1]) Wir ahnen sehr bald, daß Hamlet über seiner Aufgabe zusammenbrechen, daß Minna von Barnhelm über Tellheims Trotz siegen und der Prinz von Homburg Gnade finden wird. Zuletzt fesselt uns nur noch das Wie und damit sind wir im Banne der großen Kunst.

[2]) Nämlich zu alledem, was wir Schicksal nennen können.

Digitized by Google

mit dem Abschied der schottischen Königin von ihrer Umgebung [1]). Noch deutlicher wird die Meinung O. Ludwigs in folgenden Sätzen, die auch im Hinblick auf unsere Analyse des Vorganges wichtig sind:

„Im ersten Teile werden die Motive gegeben, die dann im zweiten auf Leben und Tod sich auf den Hals rücken, d.h. die sogenannte Verwicklung eingehen und die Spannung leidenschaftlich machen; als dritter Teil folgt die Auflösung der krampfig verschlungenen Motive in der beruhigenden Gewißheit des Ausgangs, die ausklingende Beruhigung und Versöhnung, die Rührung und Erschütterung über das sich auslebende Produkt des zweiten Teiles. Die Spannung wird zur rein tragischen Stimmung, die Ungewißheit zur Ergebung, die Furcht zum Mitleide. — Im ersten Teile exponieren sich die Faktoren des Widerspruchs und ihre Verkörperungen in den Verhältnissen des Helden, im zweiten erhitzen sie sich und treffen zusammen und brauen im wilden Gegeneinanderaufsieden das Schicksal, über welches im dritten die Stimmung in Erhebung feierlich ausklingt."

2. So ist es weniger die äußere Verkettung der Tatsachen und Tathandlungen, als die innere Folge der einzelnen Schritte, die dem Vorgang seine Einheit und seine Geschlossenheit, seine Farbe und Wucht verleiht. Jede Szene hat ihren besonderen Stimmungsgehalt, der mit demjenigen der Nachbarszenen kontrastieren kann, immer aber in einem Verhältnis der Abwandlung oder Ergänzung zu ihnen steht, so daß alle zusammen wieder auf jene gemeinsame vieltönige Grundstimmung hinweisen, die wir die „Atmosphäre" des Stückes nennen [2]). Sie ist es, die unsere Phantasie in die stärksten Schwingungen versetzt und sie schöpferisch macht in der Richtung, daß wir alle den Vorgang betreffenden Einzelwirkungen zu einer Vieleinheit zusammenleben; diese Vieleinheit steht immer in irgendeinem Grade für die Welt überhaupt oder für den Weltprozeß, wie ihn ein dramatisch gestimmter Mensch ansieht; sie trägt aber dazu noch eine eigene (z. B. trübe, heitere, empörte, erhabene) Stimmungsfarbe. Daß diese Grundstimmung sich in den verschiedensten Brechungen (den einzelnen „Schritten") immer wieder vernehmen läßt, stets an ihre eigene Tiefe gemahnt und doch wieder nur in ihren mancherlei Abwandlungen besteht, dafür sorgen tausend kleine Lichter inhaltlicher und vortragsmäßiger Art, die dem Dialog und den Teilhandlungen aufgesetzt sind, sowie feine, beziehungsreiche Verbindungsglieder, wie jenes Zerbrechen der Gnadenkette in ‚Wallensteins Tod'; sie brauchen für die äußere Handlung wenig zu bedeuten, aber sie geben die bedeutsamsten Weisungen dafür her, wie der innere Vorgang oder sein einzelner Schritt von ihm eigentlich aufzufassen ist. Damit richten sich gleichsam unzählige kleine Pfeilspitzen auf unser

[1]) O. Ludwig selbst erläutert seine Ausführungen an einem Beispiel hoher Kunst in seinem ausgezeichneten Aufriß des Vorganges in Shakespeares ‚Coriolan'. Unsere Sätze in den Schriften, Bd. 5, S. 89 ff.

[2]) Vgl. O. Ludwig, Schriften, Bd. 5, S. 73.

Digitized by Google

Herz, die im einzelnen wenig bedeuten mögen, in ihrer Gesamtheit aber unsere Phantasie und unsere Grundstimmung in eine ganz bestimmte Richtung drängen. Die Stimmungsführung, die aus lauter solchen atmosphärischen Teilwirkungen den gesamten „Dunstkreis" [1]) des Dramas zusammenwebt, ist nicht mit der „Exposition" oder mit den eigentlichen Sachdeutungen des Dialogs (z. B. über eine bestimmte Situation, über das Lokal der Handlung usw.) zu verwechseln; einzelne Motive und Wendungen können beiden Zwecken dienen, aber auch dann sind jene Wirkungen von den hier gemeinten wohl zu unterscheiden.

So führt uns gleich die erste Szene von Goethes ‚Götz von Berlichingen' in die aufgeregte Atmosphäre der Zeit hinein: in den hetzerischen Reden der Bauern und den Erwiderungen der bambergischen Reiter kommen die Händel zwischen Götz und dem Bischof, kommt der Unmut des Volkes gegenüber den Pfaffen, kommt die Hoffnung aller Unterdrückten auf den Ritter mit der eisernen Hand zum Ausdruck, zuletzt aber meldet sich der schwelende Aufstand gegen die fürstlichen Unterdrücker. Wohl werden wir zugleich über die augenblickliche Lage des Weislingenhandels mit derben, knappen Strichen unterrichtet, aber wichtiger ist die Bewertung der beiden Parteien und ihrer Händel und weiter die gärende Stimmung im Reich, aus der immer neue Kämpfe hervorbrechen müssen, die wir gleichsam wachsen hören. Auch die folgende Szene, in deren Mitte nachher der Bruder Martin tritt, dient nur nebenher der äußeren Einleitung von Weislingens Gefangennahme (die nachher in die verdeckte Handlung verlegt wird); sie geht auch wieder auf die Haltung des Volkes zu seinem ritterlichen Schutzpatron ein und wirbt mit dem allen noch stärker als die raschen Bemerkungen der Bauern vorher um unsere Liebe zu dem Helden, dessen hohe Menschlichkeit noch eigens aus den bewundernd-sehnsüchtigen Reden des Mönches erhellt. Das alles könnte im Sinne der Handlung ruhig wegfallen, aber es ist unentbehrlich für die Entfaltung der Atmosphäre und das Verständnis des Vorganges von innen her [2]). Der Dichter webt um das Haupt seines Helden von vornherein eine Gloriole, in deren Schein alles, was nachher von seinen Gegnern vorgebracht werden mag, aber auch sein Unglück wie nebensächlich erscheint. Um das ganz zu verstehen, muß man die vielen kleinen und feinen Wendungen in der Rede, in dem Verhalten des Bruders Martin oder in den Äußerungen jugendlichen Heldenmutes bei Georg heranziehen, der ja ein verjüngtes Spiegelbild seines edlen Herrn ist. Aus der trüben Streitluft der ersten Szene werden wir hier durch eine kämpferische Haltung (des Wartens auf den Gegner) emporgehoben in eine reine Sphäre heroischen Wesens, die das Handeln des Ritters wie den Haß seiner Gegner erklärt, unser Urteil über beide lenkt und damit zu dem Gesamtbilde beiträgt, das nachher die Schlußszene des Dramas (besonders in den Reden der Elisabeth, aber auch in den Abschiedssprüchen Götzens selbst) zu einer großen

[1]) Der schöne Ausdruck für das Fremdwort „Atmosphäre" stammt aus Goethes ‚Faust', V, 2671.

[2]) „Entbehrlich" sind also solche „Episoden" immer nur für die Handlung, nicht für den Vorgang, also auch nicht für eine wahrhaft künstlerische Darbietung auf der Bühne!

Digitized by Google

Vieleinheit zusammenwebt. Um das Bild des „rohen, wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit" webt eben ein eigener Dunstkreis, dessen Grundstimmung vielleicht eher traurig als tragisch ist (zumal ja Götzens Fall wie sein vergebliches Ringen in hohem Maße zeitbedingt, also eher geschichtlich-zufällig erscheint); aber in dieser Trauer um den Untergang eines guten Menschen schwingt die unbedingte Anerkennung eines „hohen Stiles der Kunst" im Leben (um mit J. Möser zu reden) so stark mit, wie unser Leid über den Untergang einer solchen Lebensform: trotz unserer vernunftmäßigen Überzeugung, daß ein solcher Mensch mit seinem Ideal in dieser Zeit nicht mehr zu leben oder gar sich durchzusetzen vermag. Die edle „Don Quixoterie", welche dieser Held mit anderen in Goethes Dramen teilt [1]), meldet sich auch als leiser Unterton immer wieder in seinen Reden, z. B. mit Weislingen, beim Abschiedsmahl auf der Burg, vor den Heilbronner Richtern und im Gefängnis.

§ 7. DIE TEILHABE DER FIGUREN AM VORGANG [2])

1. Der Vorgang entwickelt sich vor unseren Augen auf der Bühne in einer eigentümlichen Gruppierung um eine Mittelachse, welche die Teilungen der Längsentfaltung in den drei „Zusammenhängen" und der Querschnitte in den „Schritten" oder „Gängen" überhöht und ergänzt. Wir sahen schon, daß die Hauptperson an den drei Nexus des Dramas unmittelbar den größten Anteil hat, während die anderen Stimmen sich nach ihr richten und sich ihr unterordnen. Mit dieser Über- und Zuordnung im Reiche der Figuren, die den Vorgang in Bewegung setzen und um die er sich hernach herumbewegt — und wir haben ihn ja im wesentlichen an dem Tun und Schicksal der Menschen —, ist uns ein wichtiges Formprinzip gegeben, das z. B. Otto Ludwig unter den verschiedensten Gesichtspunkten betont hat. Vor allem vergleicht er [3]) Shakespeares Dramen als wahre Muster der Gattung mit „Konzerten"; sie haben „eine Prinzipalstimme für einen Virtuosen", die übrigen sind „Begleitstimmen, die nur in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen der einzelnen Konzertpartien eine Art Selbständigkeit haben und sogleich wieder zur Begleitung sich unterordnen, sowie die Konzertstimme wiederum beginnt".

Die Nebenfiguren können sich in dreifacher Hinsicht der Hauptperson unterordnen und damit auch den Vorgang immer mannigfacher, zugleich aber voller und bedeutender ausgestalten, eben ihn „profilieren": sie können den Helden zur Handlung reizen oder ihn hemmen, auf Abwege

[1]) Zu Goethes Meinung über die „Jämmerlichkeit" des tragischen Helden vgl. seine Äußerungen zu Riemer, in R. Petsch, Gehalt und Form (1925), S. 160 und 166.

[2]) Das Nähere über die dramatischen Figuren siehe unten Kap. VII.

[3]) Schriften, Bd. 5, S. 115. Vgl. oben S. 106.

Digitized by Google

drängen usw.; sie können damit den Vorgang nicht wirklich in seiner Grundrichtung ändern, wohl aber ihn vertiefen, wie z. B. Mortimers ungestümes Drängen die Würde der Maria Stuart bei Schiller zur vollen Entfaltung bringt oder wie Buttler den Willen des Schicksals an Wallenstein vollstreckt — höchst bedeutsam, weil der Held sich seinen Mörder selbst herangezogen hat, was wieder (zum wenigsten als Nebenmotiv) zum „Vorgang" gehört. Weiter können die Nebenfiguren den Hauptvorgang (nicht nur die äußere Handlung) kommentieren, was natürlich nicht ohne Einseitigkeit abgeht, uns aber durch Widerspruch auf den rechten Weg führt. Dem dient Mephistos Monolog nach der Paktszene in Goethes ‚Faust' („Verachte nur Vernunft und Wissenschaft"), aber auch die doppelte Charakteristik des Helden durch den Herrn und den Teufel im ‚Prolog'. Endlich können die Nebenfiguren unbewußt zur Auffassung des Vorganges beitragen, indem sie den Helden sozusagen parodieren (wie Mephistopheles im Gespräch mit dem Schüler) oder einzelne Motive des Vorganges in eigentümlicher Abwandlung zeigen: „Wenn Lear abtritt, bringt Gloster dessen Thema transponiert und verkürzt; es pausiert sogleich und wird zur bloßen Begleitung, sowie Lear das Thema mit voller Kraft aufnehmend wieder beginnt." Was hier Otto Ludwig (a. a. O.) über das Verhältnis der Figuren sagt, gilt erst recht von dem Aufriß des Vorganges als Ganzen, der damit erst die lockende, verzaubernde, bedeutungsschwere Fülle der großen Konzertform erhält. Das Bild ist hier um so ergiebiger, als der ganze Aufbau des Vorganges etwas durchaus Musikalisches hat und von der Grundstimmung geleitet wird, während die Handlung, in der er äußerlich in Erscheinung tritt, viel stärker logisch begründet ist oder doch zu sein scheint. Darauf sei noch ein kurzer Ausblick erlaubt.

2. Aus dem Voranstehenden ergibt sich, daß der Vorgang immer im Licht der Hauptperson (oder einer Gruppe, wie der ‚Weber' von G. Hauptmann) gesehen wird, um die er sich herumzubewegen, zu deren voller Entfaltung er dazusein scheint, deren gesteigerte Zustände er in voller, rhythmisch abgestimmter Folge zeigt. Es bedarf aber eines durchgehenden Bindemittels, um diese gewisse Abfolge uns begreiflich und natürlich erscheinen zu lassen und ihr eine gewisse Gegenständlichkeit zu geben, sie auch im Lichte des Alltags als „richtig" erscheinen zu lassen. Zu diesem Zweck muß der Vorgang sozusagen auf eine Ebene zurückgespiegelt werden, wo er sich in einer Linie (freilich mit Brüchen und Wendungen) zu bewegen scheint als ein Geschehen, das wir aus seinen eigenen, auch übergreifenden, aber nicht nur schicksalsmäßigen Voraussetzungen zu verstehen suchen, wie irgendein Begebnis aus der Geschichte oder aus unserer täg-

Digitized by Google

lichen Umgebung. Diese „Handlung" entfaltet sich also nach eigenem Rechte und nach Ordnungsgesetzen, unter denen wir uns am Leben überhaupt ausrichten. Wenn der „Vorgang" die einzelnen Teilgeschehnisse nach dem „Gesetze der Erinnerung" [1]) aneinanderreiht, welche die eindrucksvollsten Gipfel am stärksten erhellt, so webt die Handlung ihre einzelnen Abschnitte nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder eines ursächlichen Zwanges zusammen, bei dem eine ganze Reihe von äußeren Triebkräften und Machtverhältnissen mitwirken; sie können mit dem Vorgang als solchen wenig zu tun haben — am ehesten noch mit dem pragmatischen Zusammenhange —, müssen aber seiner äußeren Erscheinung die Farbe geben, uns durch die sinnliche Anschauung des Geschehens fesseln und zugleich von seiner Möglichkeit und „Richtigkeit" überzeugen. Das Verhältnis von Vorgang und Handlung ist also etwa dieses: Im Theater haben wir den Vorgang zunächst an der Handlung, lesen ihn von ihr ab oder schauen auf ihn durch jene hindurch; wir würden uns kein Bild von ihm machen können ohne seine Überführung in unser menschliches Blickfeld in steter Verknüpfung mit dem, was uns im Leben als „richtig", „gerecht" oder „geordnet" erscheint. Auf der anderen Seite sorgt die dramatische Darstellung dafür, daß gerade bei dieser „Ordnung" der Dinge viel stärker als im Leben unauflösbare Reste als Wirkungen irrationaler Kräfte hervortreten, die mehr sind als blinde Zufälle, die auf unbegreifliche Weise das letzthin Entscheidende und Wesentliche bringen. So wird die Handlung gerade in ihrer nüchternen oder mehr äußerlich spannenden Tatsächlichkeit, mit ihren erklärbaren, doch oft übertriebenen Leidenschaften und übersteigerten Situationen und mit ihrer nie ganz erfüllten Forderung der ursächlichen Geschlossenheit zum steten Hinweis auf den Vorgang als den wahren Inhalt der dramatischen Darstellung. Für die Lösung der noch bestehenden Rätsel bedarf die dramatische Handlung freilich noch eines besonderen Aufbaues, wodurch sie sich nach Wesen und Entwicklung nicht nur von jeder Aktion im Leben, sondern auch von der epischen Handlung unterscheidet.

Im „Vorgang" verdichtet sich die Handlung mit all ihren Besonderheiten zu jener höheren Einheit, die sich „zur allgemeinen Weihe erhebt". Im Vorgang werden alle Triebkräfte in einzelnen „Figuren" zu menschlichen Wirkungen ausdrucksvoller Art in bedeutenden Situationen; da handelt, leidet und kämpft nicht mehr dieser oder jener einzelne, sondern „der Mensch" — nicht als Abstraktum, sondern mit jener grundsätzlich-persönlichen Bestimmtheit, die selbst wieder für seine Art bezeichnend ist.

[1]) O. Ludwig, Schriften, Bd. 5, S. 432.

Digitized by Google

In der Handlung wird um äußere Ziele, Güter und Erfolge gestritten, im Vorgang wird um die Klärung bedeutsamer menschlicher Werte und um die Behauptung großer Werthaltungen gerungen — gleichviel, ob wir sie mit dem Herzen bejahen oder verneinen. Vom Vorgang aus gesehen sind Mephistopheles, Antonio oder Alba eben so wichtig und menschlich-sinnbildlich („repräsentativ") wie Faust, Tasso und Egmont. Auch enge („komplementäre") Zugehörigkeit wie die wesenhafte Zweieinheit von Tellheim und Minna, von Maria und Elisabeth, von Wallenstein und Ferdinand (bzw. Octavio), von Tell und Geßler wird uns nicht aus der äußeren Handlung klar, sondern aus dem inneren Vorgang. So ist der Vorgang eigentlich das, was Aristoteles den „Mythos" nennt und damit — als „Grundlage und Seele" der Tragödie — der Kern und das Rückgrat dessen, was wir Handlung nennen. (Vgl. S. 64, 65, 113.)

Übergang

Man kann auch „Vorgang" und „Handlung" als innere und äußere Handlung bezeichnen; nur sind dabei Mißverständnisse nicht ausgeschlossen, je nachdem man die beiden Worte im räumlichen oder wertenden Sinne braucht; besser könnte man von einer „oberen" und einer „unteren" Handlung reden, wie B. von Münchhausen [1]) der Ballade gegenüber verfährt. Man kann eine solche Teilung vor allem an Goethes ‚Faust' beobachten; da schlingt sich eine Rahmenhandlung um (und zum Teil durch) die Kernhandlung; beide sind gebunden aneinander durch das Verhältnis Fausts zu Mephistopheles, durch die himmlische „Wette" und den irdischen „Vertrag", die beide nicht im strengen juristisch-logischen Sinne als solche aufgefaßt werden dürfen, sondern rein poetische Motive bleiben, aber gerade durch ihre Doppelsinnigkeit und Mehrdeutigkeit reicher poetischer Wirkung fähig sind [2]). Wie aber Fausts Gestalt mit allen ihren Fragen, wie sein Schicksal mit allen seinen Wendungen verschieden erscheint, je nachdem wir es im Lichte einer höheren Welt oder des irdischen Diesseits ansehen, und wie beide Sichtweisen zusammen erst den vollen, in sich zwiespältigen und doch im höheren Sinne einheitlichen dramatischen Gesamteindruck ergeben, so steht es auch in anderen Dramen. Am deutlichsten tritt das in Werken wie Schillers ‚Maria' und ‚Jungfrau' hervor, die bis zu einer Läuterung der Heldin führen und wo eine höhere Macht mit wunderlichen Fügungen (wie dem Glaubens-

[1]) Meister-Balladen. 1923.

[2]) Vgl. zuletzt W. Flitner, Fausts Läuterung und Reinigung. In der ‚Festschrift für E. Spranger', 1942, S. 65 ff. (‚Die Architektur der zwei Handlungen').

Digitized by Google

wechsel Mortimers oder der Priesterschaft Melvils) oder gar mit wirklichen Wundern (wie den Donnerschlägen und den gesprengten Ketten in dem französischen Drama) eingreift. Goethe hat den vollen Durchbruch seines Egmont zu einer höheren Welt des völkischen Geschehens am Ende auf eine visionäre Weise angedeutet, aber auch die letzten Worte Götzens zeigen ihn schon als Bürger einer oberen Welt, die doch alles irdische Geschehen durchwirkt. So laufen Ober- und Unterhandlung leicht gegeneinander: aber sie bilden eine Zweieinheit dadurch, daß sie von verschiedenen Schichten in der Person des Helden ausgehen und in ihr und ihrem Schicksal einander begegnen.

KAP. IV. DIE DRAMATISCHE HANDLUNG, 1. TEIL

§ 1. EINLEITENDES

a) Begriff der Fabel

An Stelle des griechischen „Mythos", womit Aristoteles den dramatischen Vorgang bezeichnete, setzt der Lateiner seine „*Fabula*", womit wohl auch die gesamte dramatische Gattung, ja das artmäßige dramatische Kunstwerk bezeichnet wird (*Fabula praetexta* usw.). Wir denken bei der „dramatischen Fabel" (s. oben S. 64) vor allem an die äußere Handlung, den erzählbaren Inhalt, die Abspiegelung des sphärischen Vorganges in einem wesentlich linearen Gebilde, das sich auf gerader, wenig profilierter Ebene vor uns zu entfalten scheint. Nacherzählungen griechischer Tragödien in dieser Art sind in das mythologische Handbuch des Römers Hyginus (um 100 p. Ch.) eingegangen, dessen mittleren Teil man geradezu *Fabulae* genannt hat. Schiller las dies Buch mit einer eigenen Lust, durch diese Märchengestalten zu wandeln, „welche der poetische Geist belebt hat". Er fühlte, daß „für den tragischen Dichter noch die herrlichsten Stoffe darin steckten" [1]), wie sie ja zum guten Teil aus tragischen Dichtungen „ausgezogen" waren; auch Goethe verdankt dieser Quelle seine Geschichte des Atridenhauses in der ‚Iphigenie' und vieles andere [2]). Freilich, in ihrer Phantasie quoll zum lebensvollen dramatischen Vorgang auf, was hier in nüchternem, kaum epischem Tatsachenbericht vorgetragen war — ähnlich wie die Angaben eines Konversations-

[1]) An Goethe, 28. August 1798.

[2]) Vgl. J. Brock, Hygins Fabeln (1913). Über den Begriff des Fabulosen vgl. R. Petsch, Fr. von Hagedorn und die deutsche Fabel „Festschrift von Melle" (1933), S. 160 ff.

Digitized by Google

lexikons in Hebbels Geist zur Tragödie von Gyges sich organisierten. Aber auch wir sollen ja beim Anschauen der äußeren Handlung den „inneren Vorgang" durch die „Fabel" hindurch fühlen, die nur durch ihn und um seinetwillen da ist. Sie unterscheidet sich denn auch von jedem bloßen Tatsachenbericht und den meisten Formen der Epik. Wie ärmlich eine solche „*Fabula*", eine ohne dramatischen Sinn ausgeführte Inhaltsangabe einer großen Tragödie aussieht, zeigt z. B. der Abschnitt *Iphigenia Taurica* bei Hyginus, c. CXX (ed. M. Schneidt 1872):

Orestem furiae cum exagitarent, Delphos sciscitatum est profectus, quis tandem modus esset aerumnarum: responsum est, ut in terram Taurinam ad regem Thoantem patrem Hypsipyles iret, indeque de templo Dianae signum Argos afferret; tunc finem fore malorum. Sorte audita cum Pylade Strophii filio sodale suo navem conscendit celeriterque ad Taur(ic)os(fines) devenerunt, quorum fuit institutum ut qui intra fines eorum hospes venisset templo Dianae immolaretur. Ubi Orestes et Pylades cum in spelunca se tutarentur et occasionem captarent, a pastoribus deprehensi ad regem Thoantem sunt deducti. Quos Thoas suo more vinctos in templum Dianae ut immolarentur duci iussit, ubi Iphigenia Orestis soror fuit sacerdos, eosque ex signis atque argumentis qui essent quid venissent postquam resciit, abiectis ministeriis ipsa coepit signum Dianae avellere. Quo rex cum intervenisset et rogitaret cur id faceret, illa ementita est dicitque eos sceleratos signum contaminasse: quod impii et scelerati homines in templum essent adducti, signum expiandum ad mare ferrii oportere, et iubere eum interdicere civibus sorli, ne quis eorum extra urbem exiret. Rex sacerdoti dicto audiens fuit. Occasionem Iphigenia nacta signo sublato cum fratre Oreste et Pylade in navem ascendit ventoque secundo ad insulam Zmint(h)en ad Chrysen sacerdotem Apollinis delati sunt."

Das ist eine reine Abenteuergeschichte ohne jeden tieferen menschlichen Gehalt; was Euripides seiner „Fabel" von diesem gegeben hat, gehört durchaus dem Vorgang an. Aus dessen Kernszene, der „Erkennung", macht die Nacherzählung ein trockenes Motiv oder weniger als das, einen „Zug" (s. unten S. 127 ff.).

Nicht zufällig fühlen wir uns bei dem Namen des Hyginischen Buches an die Aesopische Fabel erinnert, die in größter Kürze ein „fabelhaftes" Geschehen auf „fabulose" Weise erzählt: d. h. mit großer Wahrscheinlichkeit in der Anlage und Verknüpfung der Hauptmotive, doch mit starker Beimischung des Ungewöhnlichen, ja zunächst Unbegreiflichen, dessen innere Wahrheit uns dann doch in die Augen springt; diese innere Wahrheit ist es, die den erzählten „Beispielen" ihre hohe sinnbildliche Bedeutung weit über den Alltag hinaus verleiht. So ungefähr nimmt sich auch die knappe, „objektive" und in ihrer Art stilvolle Inhalterzählung eines

Digitized by Google

Dramas aus, nur daß hier eben das übersteigerte Geschehen von dramatisch-gegensätzlicher („umschläglicher") Art ist, sowohl was die Anlage und die Gruppierung der einzelnen Figuren wie die Abfolge der einzelnen Vorkommnisse im Gefüge des Ganzen angeht. Sie spiegelt damit das Wesen der bühnischen „Handlung". Und wenn die eigentliche, besonders die unter Menschen spielende Fabel (in der Art, wie sie Gellert pflegte) meist mit einem Witzwort oder einem überraschenden Geschehnis beendet ist, so erfreut sich die dramatische Fabel an mehreren überraschenden Wendungen, die wieder untereinander in loser, doch „sprechender" Verbindung stehen, während ihr tieferer Zusammenhang und dasjenige, was dem Überraschenden seine „erstaunliche" Bedeutung gibt, eigentlich dem meist „verdeckten" Vorgange angehört. Diese hintergründige Beziehung ist es also, was die dramatische „Fabel" über jedes noch so aufregende Ereignis aus dem Leben erhebt, was sie aber auch von dem mehr ruhigen Werden eines epischen Geschehnisses, z. B. eines Romans, wesentlich unterscheidet. Das Sprunghafte, Überwältigende und z. T. Unglaubliche, was doch wieder durch allerlei Bindeglieder in einen unzerreißbaren, aber nicht in allen Einzelheiten „stimmenden" Kausalzusammenhang gebracht wird, ist für die dramatische Handlung bezeichnend.

b) Das Wesen der dramatischen Handlung

1. Die eigentümliche Verknüpfung von Notwendigkeit und Zufall, von erfüllter Erwartung und Überraschung, von Rationalem und Fabulosem ist vor allem maßgeblich für die dramatische Handlung, durch die ja immer der Vorgang hindurchleuchten muß. Dabei will sie uns durch ihre eigene, mehr logische oder empirische Wahrscheinlichkeit unmittelbar überzeugen und läßt doch immer Rätsel offen, die nur im Reiche des Vorganges gelöst werden (vgl. S. 111). Sie muß auch diese Lösung vorbereiten durch eine eigentümliche, sinnvoll-wunderbare Tatsachenverkettung und durch eine spannende Färbung ihrer Wirklichkeit und ihres Wahrheitsgehaltes. Dieser ist also nicht nur und nicht einmal überwiegend logisch, obwohl er immer an logische, überschau- und berechenbare Ordnungen oder an alltägliche Erfahrungen erinnert und sich selbst nach dieser Richtung zu organisieren scheint. So geht gleichsam neben der einen, trotz ihrer Brüche unmittelbar „verständlichen" Kausalkette immer noch eine andere her, die sich mit jener durchschlingt, die mehr geahnt als geschaut ist und mit dem Glauben aufgefaßt werden will: vor allem mit dem Glauben daran, daß alle unsere Erfahrungen dauernd über sich selbst hinausweisen und doch wieder in einer ähnlichen, aber höheren Ordnung letztlich begründet sind. Es sind das jene „Dinge zwischen Himmel und Erde, davon sich unsere Schulweisheit

Digitized by Google

nichts träumen läßt" und die wir doch auch im tatsächlichen Erleben immer mit hinnehmen, ja als unumgänglichen Bestandteil unserer Erfahrung in gewissem Sinne fordern, soweit wir eben Menschen sind und dem stumpfsinnigen Gemisch von Regel und Zufall widerstreben. Zu dem „So kommt es immer" (der Note des Wiedererkennens) gesellt sich hier das „So muß es eben kommen" (s. oben S. 102). Aber dieses Urteil fällen wir hinterher; zunächst fühlen wir uns nur auf etwas Besonderes gespannt, es wird unsere „Neugier" erregt, während der durchklingende Vorgang gleichzeitig unser innerstes Mitgehen fordert. Und gerade diese Bruchstellen der reinen Kausalität, die Einschüsse aus einer anderen Ordnung sind es, die unseren Blick von der Handlung auf den inneren Vorgang lenken. Die „Zufälle" gewinnen ihre besondere Bedeutung im Lichte dieser höheren Ursächlichkeit. Es sind dann eben keine „bloßen" oder „blinden", sondern sinnvolle Zufälle, wie sie das Märchen überall kennt, das ihnen seinen Zauber und zugleich seine höhere Wahrscheinlichkeit verdankt.

Einen solchen sinnvollen Zufall hat bereits Aristoteles als Beispiel angeführt: die Bildsäule des Mitys aus Argos stürzt in dem Augeblicke von ihrem Sockel, als der Mörder des dargestellten Mannes sie betrachtet und sie zerschmettert ihn (Poetik, Kap. IX) — ein merkwürdiges Gegenstück zu der Fabel von den ‚Kranichen des Ibykus' oder zu dem deutschen Märchenmotiv: „Die Sonne bringt es an den Tag." (Grimm, Nr. 115.) In allen diesen Fällen entspricht das „zufällige" Geschehen einer Forderung unserer Seele und wirkt eher als Schickung höherer Mächte; natürlich braucht die Forderung nicht religiös-ethischer Art zu sein, sie kann einfach unserem Verlangen nach einer Fügung entspringen, die unsere Spannung erregt, die uns belustigt oder erschüttert und vor allem unserem Weltordnungsgefühl entspricht.

Als Beispiel dafür, wie sich ursächliche Verklammerungen und „Zufälle" im Drama zusammenschließen, diene die „Fabel" von Lessings ‚Minna von Barnhelm'.

Es ist rein verstandesmäßig zu begreifen, daß der zahlungsunfähige Major Tellheim von dem habgierigen Wirt auf die Straße gesetzt wird; wir verstehen es auch, daß er seinen Ring versetzt und kein besonderes Wunder ist es, daß sein Diener den Ring in die Hand des Wirtes selber legt. Wir horchen schon stärker auf, wenn gerade an diesem Tage der äußersten Not die Dame in Trauer ihre Schuld berichtigen will oder wenn der treue Wachtmeister in diesem Augenblicke frisches Geld bringt. Es ist dramatisch (nicht episch!), daß Tellheim beide zurückweist und auch von Just sich trennen will, obwohl er in solcher Not ist. So setzen die kleinen Begegnungen den eigentlichen seelischen Vorgang in Bewegung und weisen damit über die äußere Handlung hinaus. Ein sinnvoller Zufall eigensten Gepräges aber und echt handlungsmäßig ist es wieder, daß Minna von Barnhelm in diesem Augenblick in Berlin eintrifft und in demselben Gasthof absteigt, ja das Zimmer bezieht, aus dem ihr Geliebter ausgewiesen wurde; dem reiht sich der weitere Zufall an, daß der Wirt ihr den Ring des Majors zeigt; damit wird die erste große Szene des eigentlichen Vorganges

Digitized by Google

herbeigeführt, die sich in der äußeren Handlung als eine bloße Unterbrechung der geraden Linie, als eine peinliche und doch spannende, unsere „Neugier" erregende Wendung des Geschehens zeigt. Von da ab tritt die „Handlung" merklich zurück; sie wird durch kleine pragmatische Szenen ergänzt und teilweise ersetzt, wie die Aussprache zwischen Franziska und Just, die dann zu einem Nebenstrang der Handlung, der Liebesgeschichte zwischen Werner und Franziska hinüberleitet; von ähnlicher Art ist das „überraschende" Auftreten Riccauts, das aber viel mehr der atmosphärischen Verdichtung des Vorganges als der „Handlung" dient. Andererseits wird nun erst die „Vorfabel", die Erzählung von Tellheims hochherziger Hilfeleistung an die sächsischen Stände näher ausgeführt, die bei einer bloßen Inhaltsangabe eigentlich an die Spitze gestellt werden müßte. Hier wird sie mit künstlerischer Absicht erst in dem Augenblick gebracht, wo die von einer bitteren Erfahrung geschlagene Wunde aufbricht; dann setzt wieder der Vorgang ein in Gestalt einer neuen, tiefergreifenden Aussprache zwischen den Liebenden; und erst mit der kleinen Intrige Minnas wird das Ganze wieder auf die Ebene der Handlung gezwängt, wo freilich keine Erledigung des Problems zu erwarten ist. Einen neuen Auftrieb bringt dann der nicht nur sinnvolle, sondern von uns erwartete „Zufall", daß „eben jetzt" das königliche Handschreiben eintrifft. Auf diesem Hintergrunde wirkt dann erst recht der nicht erwartete, sondern überraschende, aber hinterher wieder als „ganz natürlich" anzuerkennende Zug des plötzlichen Mißtrauens Tellheims bei der „Aufdeckung" der Ringgeschichte; wird doch dieses komödienhafte Motiv sofort im Sinne des Vorganges ausgewertet, wie denn Minna später für diesen Augenblick des Schreckens dankt, der ihr Tellheims ganzes Herz enthüllte. Ebenfalls erwartet ist dann die Ankunft des Oheims, welche die Lösung der „Intrige" beschleunigt und den versöhnlichen Abschluß des Ganzen vorbereitet.

2. Neben Lessings Meisterlustspiel stellen wir ein ernstes Drama, um auch hier (nachdem wir in unseren früheren Ausführungen immer wieder vom Vorgang aus auf die Handlung geblickt haben) die Handlung für sich, wenn auch im steten Durchblick auf den Vorgang, zu betrachten. Wir wählen dazu Kleists ‚Penthesilea', neben R. Wagners ‚Tristan und Isolde' die vollblutigste, nämlich zugleich ernsteste und lebensvollste Tragödie unserer Nationalliteratur. Kleists Tragödie ist darum so erschütternd, weil ihr Vorgang unmittelbar aus der inneren Problematik, aus dem wesenhaft eingewurzelten Urgegensatz der Geschlechtsliebe erwächst; und hier handelt es sich nicht nur (wie bei Fr. Hebbel) um den „zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß", der sich in dem „Entscheid zwischen dem echten, ursprünglichen Gefühle und dem bloßen Sich-selbst-herausfordern" sinnbildlich offenbaren soll [1]); vielmehr geht es um die gründliche Gespaltenheit des mächtigsten aller Gefühle selbst, das Hingabe und Eroberung, zartestes Werben und eine gewisse Vergewaltigung (oder grimmige Vernichtung im Falle der Abweisung) einschließt. Diese innewohnende „Ambivalenz" der Liebe ließ sich gerade an

[1]) Vorwort zum ersten Druck der ‚Judith'.

Digitized by Google

einem Gegenstand darstellen, der gewisse Ähnlichkeiten mit dem von Hebbels Judith-Drama hatte; auch hier das Weib, das „Männer gebären sollte" und statt dessen Männer, ja den Mann ihrer Liebe tötet; auch hier ein Hauptmotiv (der „Eroberung"), das sich „während der Tat verwandelt und wenigstens nach der Tat ganz anders scheint". Der Vorgang ist von so ungeheurer Spannung, an sich so unbegreiflich und scheinbar widernatürlich, daß ihn Goethe z. B. schlechterdings nicht verstehen konnte (oder wollte!) und daß es der höchsten (gleichsam urschöpferischen) künstlerischen Weisheit bedurfte, um ihn für die Bühne durch eine in sich geschlossene Handlung überzeugend zu gestalten. Freilich tat dazu die dichterische Seelendarstellung das ihre; betont doch der Dichter immer wieder die unbegreifliche, wie eine katastrophale Naturgegebenheit wirkende Umschläglichkeit seiner Amazonenkönigin, die an sich nichts weniger als ein „Helden-Weib" ist; die von einer bezaubernden Zartheit sein kann, sich aber als eine fast besessene Verfolgerin und Vollstreckerin ihres Willens offenbart, der wieder nur der elementare Ausbruch ihres Gefühls ist. Aber während der Dichter die unmittelbaren, dramatischen Lebensäußerungen seiner Heldin schroff gegeneinanderrücken und damit die Wurzel und Eigenart des Vorgangs immer wieder scharf beleuchten konnte, stellte ihn die Bühnenhandlung vor die schwierige Aufgabe, zwischen den verschiedenen Kraftpunkten Verbindungslinien herzustellen, die nicht nur gegenständlich fesselten oder „naturwahr wirkten", sondern (in stetem Durchblick auf den Vorgang) die einzelnen Wandlungen der großen Frauenseele auch in einem höheren, eben im dramatischen Sinne rechtfertigten, indem sie sie immer wieder aus einer neuen „Situation" herauswachsen ließen. Diese, in unserem Falle ungeheuer schwere Aufgabe ist dem Dichter vollauf gelungen und bedingt die starke Wirkung seines Werkes auf der heutigen Bühne, die freilich (dank der „Seltsamkeit" des Grundproblems, dessen allgemeine, menschliche Bedeutung nicht alle einzusehen vermögen) niemals die breite Masse ergreifen wird (so wenig wie bei ‚Faust').

Der Dichter ist also schon durch sein Thema genötigt, auf der Grundlage eigentümlich „verquerer" Verhältnisse im Amazonenstaat[1]) von einer hintergründigen und meist „verzerrten" Situation zur anderen überzuspringen und die sichtbaren Bindeglieder durch die Andeutung einer verdeckten Handlung so zu ergänzen, daß wir bei aller Sprunghaftigkeit

[1]) Die doch im Grunde nur „die gebrechliche Einrichtung dieser Welt" in ihrer verderblichen Rückwirkung auf das Menschliche („Gefühlte") mit unbeirrbarer tragischer Folgerichtigkeit schildern. Vgl. meinen Aufsatz über ‚Die Entwicklung der tragischen Idee in der dramatischen Dichtung Heinrich Kleists' im ‚Jahrbuch der Kleistgesellschaft' 1925—1926, S. 17 ff.

Digitized by Google

und Wunderlichkeit doch wieder den Eindruck der Ganzheit und Notwendigkeit erhalten. Er wählt also, zur unmittelbaren Darstellung durch die Handlung, immer solche „Punkte" (Höhen-, Halt- und Wendepunkte) aus, die schon in sich selbst (wie untereinander) gegensätzlich sind; die aus dem Vorangegangenen nicht mit berechenbarer Folgerichtigkeit, sondern mit einem gewissen Eigenwillen und voller Steigerungen hervorgehen und sich doch hintennach vor unserem Gefühl rechtfertigen; die endlich nicht die „zu erwartenden" Folgen hinterlassen, sondern immer den Keim zu neuen, schweren Verwicklungen im Schoße tragen. Das aber ist es gerade, was diese Handlung so von Grund auf dramatisch macht und worin sich Kleists „technische Leistung" (auf die bei der Handlung soviel mehr ankommt als beim Vorgang) nur mit den größten Leistungen Shakespeares und Schillers vergleichen läßt.

Mit einer echt dramatischen „Aporie" [1]) beginnt die Handlung: Odysseus und Diomedes sprechen über die neue Wendung der Kämpfe von Troja durch das Eingreifen der Amazonen, deren Parteinahme nicht klar ist, deren Königin aber den Achilles mit tödlichem Hasse zu verfolgen scheint, um dann doch sein Haupt mit eigener Gefahr vor dem Todesstreiche zu schützen! Von dieser „nachgeholten Handlung" hebt sich die folgende, immer noch verdeckte Strecke ab: der Bericht über die Verfolgung des griechischen Helden durch die streitbaren Weiber. Nun erst kann die gegenwärtige („offene") Handlung dramatisch fruchtbar werden: Da erscheint der verwundete Achilles, der aber jetzt nicht mehr an Kampf und Rache, sondern an ein Schäferstündchen mit der Feindin denkt — selbst wie „geladen" mit dramatisch-widersprüchlichen Energien.

Rasch wendet sich die Handlung der Gegenseite zu, um hier eine „komplementäre", ebenso dramatische Szene zu bilden: die Siegerin will nichts von Sieges- und Rosenfesten wissen, bis der Pelide nicht in ihre Hände fällt — aber unverletzt! (so daß die Handlung weit abschweift, tief in den Vorgang hinein: Selbstwahl des Gegners und Geliebten, d. h. Bruch mit dem Staatsgesetz der Amazonen). Bisher also zwei Wesen, die sich suchen, um miteinander zu kämpfen — und einander zu lieben; nur daß diese doppelte Bewegung bei der Frau als der Trägerin urtümlicher Instinkte und Gegensätze viel tiefer greift als bei dem Manne, dem das alles mehr eine „Episode" ist. (So kann Achilles bei sich regendem Widerspruche sehr „grob" werden, während aus Penthesilea Flammen empor zu züngeln scheinen.)

[1]) Sie ist viel dichter geballt als z. B. im 1. Akt von Schillers ‚Jungfrau', wo die Gegenstimme (Befreiung durch die Heldin) erst nach der völligen Erschöpfung der königlichen Notlage einsetzt.

Digitized by Google

Eine neue Situation wird auf handlungsmäßigem Wege unter fortwährenden „äußeren Umschlägen" herbeigeführt. Bewaffnete Amazonen führen als Siegerinnen ihre Gefangenen zu den Freuden des Rosenfestes heran; inzwischen entbrennt draußen der Kampf um so kräftiger und die Königin erscheint mit zerschmetterter Brust; sie ist dem Achilles erlegen, der doch schon im Augenblick des Sieges, vor ihrem Blick hinschmelzend, seine Tat verwünschte, nun aber seine Rechte geltend macht, nur unter Schonung seiner schönen Gefangenen, die jetzt in Ohnmacht versinkt. Rein der äußeren Handlung entsprechend ist denn auch die neue, „schiefe" Lage, die durch eine Lüge herbeigeführt wird, sich aber nachher als höchst schicksalsträchtig (auch im Sinne des Vorgangs!) offenbart [1]). Die Handlung schleift jetzt sozusagen am Boden hin, eng im „Pragmatischen" gefangen und mit wundervoller lyrisch-epischer Ausbreitung (chorisches Element!) in der Erzählung vom Amazonenstaate, von der Gründung des Rosenfestes usw. Vorgangsmäßig „bedeutet" das freilich sehr viel: Penthesilea öffnet ihr Herz, so daß sie sich später von Achilles verraten wähnen muß. Die Handlung nimmt inzwischen ihren eigenen Gang, d. h. der Schicksalskeim der vorangegangenen Szene bricht auf: die Lüge wird offenbar; Achilles steht zunächst als Sieger da, bald aber, da die Amazonen ihre Königin befreien, als Gegner, der sie nun zu einer Art von Scheinkampf herausfordert. Penthesilea, aufs tiefste empört und nun von einem vernichtenden Haß entbrannt, stürzt sich auf ihn und mordet ihn und ihr Lebensglück, wie sie denn auch aus eigenem Entschluß stirbt. Das sieht, rein handlungsmäßig, nach „Mißverständnissen" aus, die sich aber durch keine Erklärung hätten vermeiden lassen. Hier siegt eben der Vorgang über die Handlung: die Königin ist besessen, sie kann und will keine warnende Stimme mehr vernehmen, wie sie auch von dem männlichen Ehrbegriff des Gegners keine Ahnung hat und, einmal von ihm verwundet, sein neues Spiel (mit dem hohen Ernst ihrer Seele) nicht verstehen kann. Ihr Vernichtungswille ist nun so ungeheuer, wie vorher ihre Liebe blind war und nachher ihre Selbstverurteilung keine Grenze kennt.

Die Außenhandlung scheint in dem fürchterlichen und nachmals erschütternden Schlusse alle Gewalt an sich zu reißen. Sie fesselt uns um ihrer selbst willen. Aber wollten wir sie nur so erzählen, wie sie da vor sich geht, so vernähme man nur entsetzliche und am Ende sentimentale Abenteurergeschichten, die uns wenig sagten — weniger als eine der ‚*Novelas exemplares*' des Cervantes oder gar eine Novelle von Kleist selber

[1]) Vgl. hierzu die Wirkung der falschen Nachricht vom Tode des Kurfürsten im ‚Homburg' (II, 5—7) oder die falsche Deutung der Signale Octavios („Das sind die schwed'schen Hörner") am Ende von ‚Wallensteins Tod'.

Digitized by Google

(wie z. B. ‚Der Findling'). Denn alle Erzählungen erhalten ihren poetischen Sinn aus dem Doppelspiel des Lebens selber, knüpfen damit an eine allgemeine Erfahrung an und geben ihr nur eine besondere Wendung, am liebsten durch Übersteigerung eines Motives. Aber hier liegt der äußeren Handlung kein eigentliches „Motiv" zugrunde, dem wir im Leben so und so oft begegnen; der Liebeshaß, den wir hier und da antreffen, hat wenig mit dem der Kleistischen Penthesilea zu tun; er beruht eher auf der Verschiefung und Entartung großer menschlicher Hauptmotive, nicht auf ihrer Doppelsinnigkeit oder inneren Gegensätzlichkeit vom Grund auf. Es ist somit Kleist gelungen, der äußeren Handlung eine gewisse innere Folgerichtigkeit und ihre eigenen Reize zu geben, die wir aber nur dann verspüren, wenn uns das vorgängliche Wunder immer einigermaßen vor Augen bleibt; wie wir ja auch bei Goethes ‚Faust' das Zaubern, die Überwindung aller Widerstände durch dämonische Kräfte, dem Dichter einmal „vorgeben" oder in Schillers ‚Jungfrau' die Wundertaten der Befreierin „glauben" müssen. Nicht alle Vorgänge entfernen sich so weit von der „wirklichen Wahrheit", aber sie wären durchweg nicht dramatisch, wenn sie nicht in irgendeinem Maße, und zwar merklich davon entfernt wären. Es entsteht dann wieder eine echt dramatische, kompositionelle Spannung zwischen dem, was im Vorgang höheren Gesetzen zu folgen, im Reiche der abgelösten Handlung aber jeder Regel, jeder Wahrscheinlichkeit zu spotten scheint; so herrscht dort die „Idee", hier das „Abenteuer" vor und doch bleiben beide innig aufeinander bezogen. Der Vorgang bleibt matt ohne seine Erscheinung als Handlung, die Handlung bleibt blind, wenn nicht der Vorgang immer hindurchblickt. Dabei hat sie aber, wie dieser, ihre eigenen Gesetze des Aufbaues, der Gliederung und der Erscheinung. Beide Reihen formaler Art stehen in einem gewissen proportionalen Verhältnis zueinander, decken sich aber so wenig wie Vorgang und Handlung selbst. Es wurde schon angedeutet und geht aus unserer Analyse deutlich hervor, daß die Handlung vorzugsweise mit dem pragmatischen Zusammenhang arbeitet, daß sie aber die anderen Zusammenhänge durchscheinen läßt und sich doch auch nicht scheut, einmal ganz „Unzusammenhängendes", rein Zufälliges heranzuziehen. So stellt die Handlung letzten Endes die leibhafte Verbindung dar zwischen dem reinen Phantasiegebilde der Kunst und dem, was sich unmittelbar an die Sinne des Zuschauers drängt. Ihre große Leistung ist die Mittellinie, auf der allein das rechte dramatische Geschehen (dieser „Schein" voll hoher Wahrheit) gedeihen kann.

3. Unsere Beispiele dürften gezeigt haben, und tausend andere Beispiele aus der klassischen Dramendichtung könnten es weiterhin erhärten, daß die

Digitized by Google

„Handlung", weil sie mehr auf anekdotische Weise fesselt, an sich sehr wenig ist und menschlich kaum etwas zu bedeuten hat. Wenn man sie wirklich eindrucksvoll erzählen wollte, müßte z. B. die ganze Vorfabel vorangestellt werden, und manche hübsche Spielszene würde ganz wegfallen, weil sie außerhalb des Theaters ihre Anschaulichkeit verlieren müßte, so wie manche an sich fesselnde Erzählung ganz bühnenwidrig ist[1]). Selbst manche Hauptmotive würden „trocken" wirken, weil nur die dramatische Dialogform ihnen Leben gibt. Alles in allem ist eben die Handlung durchaus eine Projektion des Vorganges auf die Bühne und verlangt eine gewisse „Auswalzung" aller Motive auf eine handgreiflich-sinnliche Wirkung. Die Bühne bringt denn auch ihre eigene Spannung mit, die zwischen der epischen und der eigentlichen dramatischen Spannung des Vorganges liegt. (Wir werden uns im 2. Bande dieses Werkes eingehender damit zu befassen haben.) Weder sind wir hier dauernd und vor allem darauf gespannt, „wie die Geschichte zuletzt ausgeht" (obwohl immer die Erwartung einer „Lösung des Knotens" im stillen mitgeht), noch achten wir unter dem Eindruck der Bühnenhandlung bewußt und zuvörderst darauf, wie die Lage und wie die Menschen sich innerlich entwickeln, was „aus ihnen wird" (obwohl der geistige Mensch in uns diese Seite der Darstellung nie ganz aus dem Auge verliert). Vielmehr sind wir immer mit der echten Spannung der „dramatischen Neugier" damit beschäftigt, wie sich die Figuren in einer augenblicklichen Verlegenheit oder Zwangslage, einer bestimmten Aufgabe gegenüber oder unter dem Druck einer Erfahrung benehmen, wie sie sich aus einer Enge herauswinden, um — unter dem Druck des Schicksals, des Zufalls usw. — in die andere einzugehen, wie sich dann die ganze Kette von fragwürdigen, gefährlichen, mißverständlichen, täuschenden oder drolligen Situationen dauernd ergänzt, verschlingt und endlich befriedigend löst. In der „ordinären Neugier" des täglichen Lebens dagegen „spitzen" wir nur darauf, daß sich irgend etwas Seltsames, Aufregendes außerhalb unser selbst zuträgt und daß auf jeden Trumpf sozusagen ein neuer gesetzt wird. Wir verfolgen hier eine Linie Punkt für Punkt, während in der weiter „entfernten" dramatischen Handlung dauernd neue Fäden angesponnen und durcheinander geschlungen werden, entsprechend den Bogenlinien des Vorganges.

Mancher einfache Zuschauer — den Goethe im ‚Vorspiel auf dem Theater' belächelt — wird sich mit solchen Eindrücken begnügen und wir müssen von dem Dichter durchaus verlangen, daß er auch seinen „theatra-

[1]) Das zeigt sich ja z. B. bei der — notwendig von Grund auf epischen — Verfilmung Hans Schweikarts: ‚Das Mädchen von Barnhelm'.

Digitized by Google

lischen" Anforderungen durch bunte Bühnenbilder, fesselnde Teilhandlungen, schlagende Wendungen, Überraschungen usw. entgegenkomme. Denn alle diese Züge der Darstellung verstärken den dramatischen Gesamteindruck [1]), ohne den auch der dramatische Vorgang nicht auf seine Weise zustande käme, sondern vielleicht im Epischen oder gar im bloß „Gedachten" stecken bliebe. Allein oder unmittelbar von den Äußerungen seines seelischen Lebens her können wir ja auch keinen Menschen kennenlernen, uns mit ihm anfreunden, ihn wirklich „verstehen". Das Irrationale und die Imponderabilien, auf die es ankommt, haften an seiner leiblichen Erscheinung. So wird die bloße äußere Handlung dem theaterwürdigen Zuschauer niemals genügen; sein Geist wird immer dahinter den Vorgang suchen, der sich ja nicht unmittelbar darstellen, sondern immer nur aus der Handlung mitsamt ihrer ganzen Atmosphäre ahnungsweise abnehmen läßt. Auch hier geht das Rechenexempel niemals glatt auf, als ob sich die Handlung Zug um Zug auf den Vorgang hin deuten ließe, wie die einzelnen Züge eines allegorischen Gedichts (z. B. in dem ‚Kinderlied von den grünen Sommervögeln' von Fr. Rückert); vielmehr, wie der Vorgang immer seine unergründlichen Geheimnisse behält, auf die eine bunte, wechselvolle Handlung mehr oder weniger deutlich hinweisen kann (S. 111), so behält die Handlung selbst immer ihr Eigenrecht, ihre eigene Spannung und damit ihre besonderen ästhetischen Werte, an deren Vermittelung die mimische Kunst soviel Anteil hat wie die dramatische Dichtung an der Gestaltung des Vorganges.

c) Zur Technik des Dramas

Man hat vielfach von steigender und fallender Handlung gesprochen und darauf geradezu Typen des Dramas begründen wollen, wie wir sie im zweiten Bande unseres Werkes behandeln werden. Hier aber sei schon eines gesagt. Es geht nicht an, große Dramen so einseitig zu charakterisieren, wie es G. Müller macht: „Schiller verwendet bei Maria Stuart einen Pyramidenbau der Handlung, bei Wilhelm Tell eine fallende Linie der ganzen Handlung und bei Wallenstein eine steigende Linie." Wie ein deutscher „Blankvers", der in Wahrheit eine „Trochäen"-Reihe mit Auftakt ist (z. B. im Anfang der ‚Iphigenie', s. Kap. XI, § 4) in den einzelnen Takten fallende, im ganzen aber steigende Tendenz hat, so wechseln auch beide Richtungen im Innern eines Dramas dauernd miteinander ab oder greifen ineinander. Die äußere Handlung kann abfallen, während der innere Vorgang mächtig emporklimmt (z. B. am Schluß ‚Maria Stuart') [2]), was wir denn auch in der Abschiedsszene der schot-

[1]) Vgl. O. Ludwig, Schriften, Bd. 5, S. 114 f.

[2]) Ähnlich nimmt sich der zweite Teil des ‚Hamlet' im Vergleich zu den ersten Akten der Tragödie aus. Zum obigen vgl. G. Müller, Dramaturgie, S. 102 ff.

Digitized by Google

tischen Königin beobachten können. Umgekehrt kann ein Held wie Karl Moor in solchen Augenblicken höchst aktiv, wirkungsmächtig und seelisch „gesteigert" erscheinen, wo seine Lebenslinie sich schon deutlich neigt. Auch in einzelnen Szenen wird das Mit-, aber auch Gegeneinander von Fallen und Steigen sich beobachten lassen, doch ist das schon eine Angelegenheit der Ausdeutung, die hier, im Rahmen der systematischen Erörterung, nicht berücksichtigt werden kann.

Wie die äußere Erscheinung der Handlung im ganzen und in ihren einzelnen Punkten, so tritt auch ihr Gewebe deutlicher hervor als dasjenige des Vorganges. Hier hat sich denn auch längst eine gewisse Technik herausgebildet, die zwischen Dichtung und Bühne vermitteln soll. Einzelne wirkungsvolle Kunstgriffe (z. B. überraschende Begegnungen und Aufklärungen, Umschläge durch „Erkennung" und damit rasche Stimmungswechsel und Kontraste) erben sich von einem Dichter zum anderen fort und erweisen immer von neuem ihre Kraft, während der Vorgang mit dem inneren Konflikt von jedem Dichter von neuem erobert und auf besondere Weise behandelt werden muß. Natürlich ist die Grenze zwischen schöpferischer Kunst und erlernbarer Technik fließend, zumal der Dichter beider bedarf und sie leicht einander spiegeln. Wir denken etwa an das ursprünglich geglaubte und den Vorgang weithin bestimmende Orakelmotiv der griechischen Tragödie, das sich über L. A. Seneca in das neuere Drama hinüberrettete und in der Form der „Vordeutung" (durch Weissagungen, durch Ahnungen) oder als folgenreiche Verschlingung von Tatsachen zu einem wichtigen technischen Klammermotiv entwickelt hat. Das Kennzeichen der bloßen Technik besteht darin, daß wir die betreffenden inhaltlichen und Formmotive im Leben mit kritischem Lächeln ansehen würden, in der Kunst aber und gerade im Drama sie uns gefallen lassen, weil wir daran den Gattungscharakter erkennen (und wir wollen ja „eben jetzt" ein Drama, eine Posse usw. sehen oder eine Oper hören mit ihren Arien und Ensemblesätzen) — und weil wir in diesen Mitteln die Träger höherer, rein künstlerischer Wirkungen ahnen. Bei Dramatikern von geringerem Range werden solche Mittel dann äußerlich und rein handwerksmäßig verwendet, wie das stets bereite Scheckbuch oder der nicht losgehende Revolver bei Sudermann sich unter ganz verschiedenen Verhältnissen mit einer eigentümlichen Eintönigkeit wiederholen (etwa in der ‚Ehre' und in ‚Heimat'). Echte Kunst dagegen verwendet kein technisches Hilfsmittel, sei es überkommen oder selbsterfunden, ohne es zu adeln, bis es die Triebkräfte des Vorganges oder die Art einer Entwicklung wesentlich bestimmt und damit menschliche Werte von dramatischer Art aufleuchten läßt. So weiß H. v. Kleist (in der ‚Penthesilea', wie im ‚Prinzen von Homburg') einem technischen („spannenden") Behelf wie einer

Digitized by Google

falschen Nachricht oder Schiller der „Mauerschau" (in der ‚Jungfrau') sehr starke innerliche Wirkungen abzugewinnen und damit den Vorgang entscheidend zu fördern. Da wird Technik zur Kunst. Alle technischen Hilfsmittel zusammen stehen wieder in bedeutungsvollen Wechselbeziehungen und bilden eine Art von „theatralischem Wirkungszusammenhange". Wir freuen uns der reibungslos laufenden Maschinerie, des glatten Zustandekommens und der Steigerung der erwünschten Wirkung mit bühnischen Mitteln und erleben daran doch wieder den Vorgang.

§ 2. DER MOTIVISCHE AUFBAU DER HANDLUNG

1. Stück. Die Inhaltsmotive

Vorbemerkung

Die dramatische Wirkung ist vor allem Sache des kunstgemäßen Aufbaues der Handlung, der sich im großen wie im kleinen, bis in die sachgemäße Behandlung des einzelnen Bausteins (des Motivs oder Zuges) hinein verrät. Wir gehen hier, bei der vorläufigen Überlegung des Gegenstandes, am besten aus von dem ursprünglichsten dramatisch wirkenden Gefüge: von der Szene, in der sich die Situation mit den ihr innewohnenden Konflikten und ihren persönlichen Trägern in einem noch so bescheidenen Maße entfaltet (s. oben S. 10 f.), die aber auch unmittelbar in den Vorgang eingreifen und ihn entscheidend bestimmen kann (wie in den „Geständnisszenen" im ‚Philoktetes' des Sophokles und in Goethes ‚Iphigenie'). Die Szene aber baut sich auf aus dem Ineinandergreifen verschiedener Motive (oder „Motiv-Gruppen") [1]), die sich wieder aus einzelnen Zügen mit „eigener Bedeutung" zusammensetzen. Sie neigt zu innerer Gliederung (als Gruppenszene, s. unten S. 184 ff.) und zur Erweiterung nach vor- und rückwärts, so daß Szenengruppen von gesteigerter Wirkung entstehen. Aus der wechselnden Neigung zur Erweiterung und zur scharfen Gliederung erwächst (zunächst im Zusammenhange mit dem chorischen Aufbau des griechischen Dramas) die Aktbildung usw. Das ganze Drama ist zuletzt, technisch angesehen, nichts als eine weithin entfaltete, wohlgefügte Szenenreihe. Der Zusammenhang der einzelnen Glieder wird nicht nur durch Haken und Ösen zwischen den einzelnen Teilen hergestellt, sondern durch weiterreichende Beziehungen, ähnlich den Bögen, welche die Glieder des Vorgangs verbinden (s. oben S. 122). Sie sind hier schärfer gekennzeichnet, sie erhalten sinnliche Farben und Umrisse und werden zu Stimmungsträgern durch ihre Bindung an einzelne Figuren, Verhältnisse, Orakel (z. B. in der Schicksalstragödie) usw.; was diese Bauglieder berührt, wirkt von einer Szene (oft über andere hinweg) zu ferneren hinüber, wie

[1]) Ausgiebige Behandlung einer inhaltlichen Motivgruppe bei verschiedenen Dichtern und unter mannigfaltigen Gesichtspunkten in dem 2. Heft der Zeitschrift „Dichtung und Volkstum" Bd. 42 (für unsern Band besonders wichtig R. M. Pidal, Der Ehrbegriff des spanischen Schrifttums der Blütezeit [S. 30 ff.], W. List, Preußische Ehre im klassischen Drama [S. 46 ff.] und H. Pongs, Die Soldatenehre in der Dichtung der Gegenwart [S. 89 ff.], u. a. über die Bedeutung des Fahneneides).

Digitized by Google

ein Faden von bestimmter Farbe und Stärke sich durch ein Gewebe schlingt. Wir reden dann von Fäden der dramatischen Handlung und denken vielleicht zuerst an die „Figuralfäden", die das Leben und Schicksal einzelner Gestalten innerhalb der Bühnenhandlung leiten und selbst wieder aus mehreren Motiven (bei Wallenstein z. B. Ehrgeiz, Rache, Schicksalsfurcht usw.) zusammengewoben sind; davon wird bei der Besprechung der Figuren selbst das Nötige zu sagen sein. Aber daneben laufen z. B. durch die Handlung der ‚Minna von Barnhelm' andere Fäden hindurch, die verschiedene Motive und Züge zusammenfassen zu einer in der Länge sich vollendenden Einheit: Wir erinnern an Tellheims versetzten Ring, an das ihm von Werner angebotene Geld, vor allem an seinen „Handel" mit der Kriegskasse einerseits und den sächsischen Ständen andererseits; das alles sind keine Nebenhandlungen wie z. B. das Liebesverhältnis Werners mit Franziska, sondern Einheiten rein linearer Art, die doch kraft ihrer sinnbildlichen Bedeutung immer wieder dramatische Kräfte auf den Vorgang „ausstrahlen lassen". Sie müssen also für sich betrachtet werden.

Wir würden aber ohne sichere Grundlage vorgehen und vieles wiederholen müssen, wenn wir uns nicht gleich am Anfang auf die „kleinsten Baueinheiten" der Handlung, auf die Motive besinnen wollten, aus denen sich die Szenen und Akte wie die Fäden und zuletzt die Handlung selbst mit ihren Nebensträngen zusammenweben.

a) Wesen und Arten der dramatischen Motive

1. Auch der Vorgang setzt sich aus gewissen Grundbestandteilen zusammen, die man wohl mit den Motiven der Handlung vergleichen könnte; aber während diese sinnlich-anschaulich sind, bleiben jene im Gedanklichen oder im Formalen stecken. Ein Vorgangsmotiv wäre etwa der Gegensatz von Vater und Sohn, von Herrscherwürde und Herrschgewalt, von Pflicht und Neigung, von Ehrgeiz und Liebe; oder ein deutlich wahrnehmbarer und ausdrucksvoller Gleich- oder Gegenlauf (Parallele oder Kontrast) der Teilvorgänge, weitgehende Ähnlichkeit oder abgrundtiefe Verschiedenheit im Schicksal einzelner Figuren, dauernder Glückswechsel oder die unbeirrbare Sicherheit in der Entwicklung eines tragischen Geschehens usw. Die Handlungsmotive aber haben einen sachlichen Inhalt, der freilich auch wieder formale Eigentümlichkeiten hat. Jene „Vorgangsmotive" könnten ebensogut episch behandelt werden oder ein lyrisches Gedicht hervortreiben, sie könnten aber auch gewöhnlichem Gerede zugrunde liegen (wie z. B. dem Klatsch über ehelichen Treuebruch). Dramatisch werden sie immer erst durch eine weitere Tatsache, die einen der erwähnten Gegensätze „virulent" macht, wenn sich z. B. Vater und Sohn in der Liebe zu derselben Frau begegnen, wozu noch die (auch formal sich auswirkende) Verschärfung kommen kann (wie in Schillers ‚Don Carlos'), daß der Vater als der Mächtigere die Geliebte dem Sohn weggenommen hat und daß alle drei Figuren auf engstem Raum miteinander zu leben bestimmt sind.

Digitized by Google

In diesem Sinne kann nun jede Tatsache der Wirklichkeit, die überhaupt unsere Aufmerksamkeit erregt, in das Drama mit eingehen, auch ohne von Hause aus „dramatisch" zu wirken; da sie aber, wie gezeigt wurde, dramatisch gemacht werden kann, so muß unsere Behandlung über die „dramatischen Motive im engeren Sinne", nämlich über diejenigen, die es schon von Hause aus sind, hinausgreifen. Sobald der Künstler (u. a. der Dichter) eine Tatsache wirklich aufgreift, die für ihn etwas bedeutet und die durch seine Behandlung auch für uns bedeutend werden kann, ergibt sich ein „Zug" seiner Dichtung; Motive aber werden erst aus einer sinnvollen, meist gegensätzlichen und an sich sprechenden Verbindung solcher Züge gebildet, die als die letzten Elemente der Kunst, der Dichtung anzusprechen sind.

b) Motive und Züge[1])

1. Zunächst ist also das Motiv immer zusammengesetzt aus noch kleineren Elementen, und zwar logisch: aus den „Begriffen", darstellerisch: aus den „Zügen", die unseren Vorstellungen entsprechend schon einen Gefühlston tragen, der für sich allein wenig sagen könnte. Wenn ich nun sage: „Bruder" oder „töten", so kann ich damit wohl die Aufmerksamkeit des Hörers leise erregen, aber er greift damit ins Leere und wird sofort fragen: „Was ist damit?" und dergleichen. Der Begriff will gleichsam in Bewegung gesetzt sein; wenn ich weiterhin sage: „Mein Bruder haßt" ... oder „ein Mensch wurde getötet", so ist die Aufmerksamkeit schon in bestimmtere Bahnen gelenkt, bleibt aber unbefriedigt-gespannt; wir verlangen eine „Ergänzung", d. h. eine Abrundung der angesprochenen Vorstellungsmasse zu einem Ganzen; wenn ich dann sage: „Mein Bruder haßt einen Gegner" oder „Bei einem Unfall wurde einer getötet", so ist die Ergänzung zwar vorhanden, meine Spannung aber läßt sofort nach, weil nichts „Besonderes" vorliegt, was meine Phantasie anstacheln, mein Gefühl erregen oder meinen Geist denkend beschäftigen könnte. Das Alltägliche oder Selbstverständliche oder nur Allzubegreifliche kann nicht „Motiv" werden. Aber wenn ich sage: „Ein Bruder tötet den anderen" oder den „Geliebten seiner Schwester", so ist ein völlig neues aufgetreten: die Tatsache verrät Hintergründe; sie zeugt von einer unerwarteten Zusammen-

[1]) Vgl. zum Folgenden R. Petsch: 1. Motiv, Formel und Stoff in „Deutsche Literaturwissenschaft" (1940), S. 129 ff. 2. Wesen und Formen der Erzählkunst, 2. Aufl. (1942), S. 120 ff. Dazu J. Petersen, Wissenschaft von der Dichtung, Bd. 1, S. 167 ff. und die Literaturangaben dazu, S. 483, besonders die Zusammenstellungen der einzelnen Auffassungen des Motives bei O. Katann, ‚Euphorion', Bd. 32, S. 97–161.

Digitized by Google

ballung wirkender Kräfte in einem besonderen Fall, der zum Nachdenken zwingt und eine weitere Ergänzung nach vor- und rückwärts (eine „Lösung") verlangt: „Wie kam es dazu?" und „Was wurde daraus?". Das echte „Motiv" ist also nicht nur an sich bewegt und erregt (ein *motum*), sondern breitet seine Bewegtheit weiter aus, erregt mein Gefühl und setzt meine Einbildungskraft in Bewegung (ein *movens* oder *motivum*). So wirkt das dichterische Motiv wie jene „einmalige" Tonfolge, die wir das „musikalische Motiv" nennen und die sich von einfacheren Tonfolgen (wie der Tonleiter oder dem aufgelösten Akkord) unterscheidet, die zwar sinnliche Eindrücke mit bestimmten Lustwerten hervorbringen, aber keine besondere seelische Erregung spiegeln oder hervorrufen [1]).

2. Das dichterische Motiv ist also eine zur Ganzheit zusammengeschlossene Einheit von Zügen, die uns schon rein sachlich durch eine Besonderheit (meist einen inneren Widerspruch) unsere Aufmerksamkeit erregt, weiterhin aber als Träger oder Vernichter menschlicher Werte unsere Teilnahme hervorruft und unsere Einbildungskraft zur Ausbreitung und Vertiefung des ersten Eindruckes aufruft. Bei einem vorwiegend epischen Motiv kann diese Ergänzung vorwiegend geradlinig sein und mit manchem „weil" oder „und dann" die Kette rück- und vorwärtsführen und schließen. Wenn die biblische Geschichte (die allen Brudermorddichtungen der Weltliteratur zugrunde liegt) von Kain und Abel nur erzählte, wie es zu dem Morde kam, daß der Herr den Mörder verfluchte und dieser in die Irre gehen mußte, so wäre das Motiv rein episch ausgewertet; der poetische Bericht Gen. Kap. 4 gibt aber mehr: er spricht von der Erschütterung des Geächteten, der sich unter den Menschen nicht mehr sicher fühlt. So bringt denn das Mal, das der Herr ihm aufdrückt und das ihn vor der Blutrache sichert, eine neue, besondere Wendung, die sich freilich ganz im religiösen Wertgebiete hält und hier vielleicht als Beweis göttlicher Gnade gelten könnte.

Wenn aber der Mörder über seiner Schuld zusammenbräche, wenn die Reue seine erstickte Bruderliebe quälend aufweckte und selbst die göttliche Gnade seine seelische Vernichtung nicht aufhielte (zumal ja das Mal immer

[1]) Wenn R. Wagner das Speer- und das Vertragsmotiv auf die absteigende Tonleiter aufbaut, so wird die einfache Tonfolge zum Motiv, indem sie von der reicher bewegten Umgebung absticht und nun das immer in ihr vorhandene, aber meist ungehört verklingende Element der unverbrüchlichen Ordnung aufquellen läßt. Ähnlich der „peinliche" Wohlklang am Ausgang der so scharf charakterisierten Auseinandersetzung zwischen Wotan und Fricka (‚Walküre', 2. Aufzug): „Laß ihn dir künden, wie das Los er gekiest." Das wirkt wie Hohn nach dem vorangegangenen Streitgespräch, aus dem die Göttin als Siegerin hervorgegangen ist. Für sich allein würde die letzte Tonfolge auch nichts „besonderes ausdrücken", am wenigsten dramatisch wirken.

Digitized by Google

von seiner Tat zeugt), so hätten wir eine recht dramatische Wendung. Tatsächlich ist ja das Brudermordmotiv mit reichen Abwandelungen in die dramatische Weltliteratur eingegangen; als durchorganisiertes und ausgegliedertes „Großmotiv" hat es da dieselbe Bedeutung gewonnen, wie die sinnlich-anschauliche Motiv-Gruppe, die man beim Märchen als „Formel" (anderwärts als „Stoff" im besonderen Sinne) bezeichnet.

3. Das Motiv des Brudermordes ist an sich schon dramatisch, im Gegensatz zu dem Mordmotiv überhaupt. Die Bruderschaft bedeutet eine schwere innere Hemmung der unnatürlichen Tat. (Die Grundlage des alten Erinnyen-Glaubens wird sichtbar.) Schon Aristoteles sagt (Poet. c. 14) über die Voraussetzung der tragischen Wirkung:

„Wenn ein Feind den anderen tötet, so reizt uns weder die Absicht noch die Tat zum Mitleid — abgesehen von dem tatsächlichen Leiden (des Erschlagenen); ebensowenig wirkt die Tat, wenn die Gegner sich gleichgültig (von Hause aus gegeneinander) verhalten; wenn aber die Untat in der Verwandtschaft erfolgt, wenn etwa ein Bruder den anderen, ein Sohn den Vater, eine Mutter ihren Sohn oder der Sohn die Mutter tötet, töten will oder ähnliches unternimmt — das sind die Vorgänge, die der Tragiker aufsuchen soll."

Hier kommt zu der äußeren Tat die innere Überwindung — eines Gegners, der nachher wieder aufstehen kann — ein dramatisches Motiv erster Ordnung, das dann, wie unser Beispiel zeigt (s. S. 127 f.), weiter ausgegliedert werden kann. Dabei werden sich notwendig Hilfsmotive zweiter Ordnung ergeben, die nicht von Hause aus dramatisch sind, aber im Zusammenhange des Ganzen mit dramatischer Energie erfüllt werden, z. B. der Neid des einen Bruders auf die göttliche Gnade, die dem anderen zuteil ward. Dies letztere Motiv sagt an sich wenig [1]), es könnte an sich aber auch episch mit Erfolg verwendet werden, aber im Zuge unserer dramatischen Einstellung (etwa der Bühne gegenüber) spüren wir, daß es hier zu einem dramatischen Konflikt kommen muß, daß dieser schon im Keime vorliegt. Die dramatischen Motive erster Ordnung bringen den Konflikt zur Entfaltung, diejenigen zweiter Ordnung bereiten ihn vor, lassen ihn sich auswirken oder stehen sonst in loser Beziehung zu ihm. Da es schlechterdings nichts auf der Welt gibt, was nicht, vom Dichter angesehen, irgendwelche redbaren Werte offenbaren oder (in der Form des Symbols) gewinnen könnte, und da es kaum etwas Dichterisches gibt, was nicht irgendwie (etwa auf dem Wege des Gegensatzes) in die dramatische Handlung einbezogen werden könnte, so ist die Zahl der Motive

[1]) Die Bevorzugung eines Menschen vor dem anderen wäre im Leben allenfalls die Grundlage eines jener „Schaffnergespräche", die ich in meinem Buche über die Erzählkunst im Anschluß an M. Unold besprochen habe (siehe 2. Aufl., Register unter ‚Schaffnergeschichten').

Digitized by Google

zweiter Ordnung so unermeßlich wie das Leben selbst. Wir werden uns also zunächst nur mit der ersten Gattung beschäftigen, zumal daraus schon zur Genüge erhellen dürfte, auf welche Weise (besonders durch welche Verbindungen und „Assoziationen") jene anderen im Zusammenhange des Ganzen „dramatisch" werden können [1]).

c) Die Haupt- (oder Kern-)motive

Die Fabel wird im wesentlichen getragen von der Entfaltung eines Haupt- oder Kernmotives, das entsprechend ergänzt und gegliedert werden muß, um den Vorgang durchblicken zu lassen und auch in sich selbst sinnvoll zu wirken. Hierzu kann nicht jedes dramatische Motiv, aber doch so manches unter besonderen Umständen werden. Mit der Vereitelung des Mordversuches Muley Hassans (in Schillers ‚Fiesko') wäre wenig anzufangen. Das Motiv des verräterischen Briefes, der aber an die falsche Adresse gelangt, begründet zwar bei Schiller nur eine Nebenhandlung (immerhin einen eigenen, den „Buttler-Faden") im ‚Wallenstein', doch könnte ebensogut eine Haupthandlung, z. B. eines Lustspiels, darauf abgeleitet werden (etwa durch Auflösung eines und Begründung eines anderen Liebesverhältnisses).

Echte dramatische Hauptmotive spielen sich vorzüglich im Geistig-Seelischen ab. Es kommt weniger auf die geschichtlichen Tatsachen von Wallensteins Verrat und Fall an als auf das, was bei dem allen in ihm vorgeht und was es menschlich-beispielhaft bedeutet. Damit entfaltet sich das Hauptmotiv auch am schönsten in den mittleren, den Kernstücken der Handlung, die dem Vorgang am nächsten stehen. So fesseln uns Spiel und Gegenspiel in der ‚Antigone' des Sophokles, in Shakespeares ‚Hamlet', in Calderons ‚Leben ein Traum', in

[1]) Wünschenswert wäre eine Übersicht der im Drama der Weltliteratur wiederkehrend verwendeten Motive erster und zweiter Ordnung, wie wir ja auch Listen und Wörterbücher der Märchenmotive und -formeln besitzen. Auch enger begrenzte Arbeiten, z. B. über die Motive oder bestimmte Motivgruppen im Drama der deutschen Klassik, des Naturalismus, des Expressionismus usw. wären dankenswert, würden aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Noch wichtiger wäre die eingehende, geschichtliche und vergleichende Behandlung einzelner Motive, besonders wenn dabei, über den stofflichen Inhalt hinaus, auf ihre dramatische Funktion geachtet würde. Manche Anläufe bringt die augenscheinlich ins Stocken geratene Sammlung des Verlages de Gruyter in Berlin: ‚Stoff- und Motivgeschichte der Deutschen Literatur' (1929 ff.). Vgl. dazu Deutsche Vierteljahrsschr. 1, Ref.-Heft (1937), S. 69 ff. Dazu neu: W. Neumann, Grundzüge der Technik des Heimkehrerdramas, Jenaer Diss. 1936 und H. E. Bleich: Der Bote aus der Fremde, Greifswalder Diss. 1934.

Digitized by Google

Lessings ‚Minna von Barnhelm' usw. usw. Ein kräftiger tatsächlicher Abschluß muß den geistigen Vorgang zuletzt wieder in die „Bühnenperspektive" rücken, wirkt nun aber selbst wieder tief-symbolisch, was sich besonders an Schillers Dramen nachweisen läßt. So greift das Hauptmotiv in den Vorgang wie auch in die „Fabel" bestimmend ein und entfaltet sich beiderseits nach dramatischen Gesetzen: einmal in einem seelischen Konflikt, andererseits im Kampfe des Helden mit dem Schicksal im weitesten Sinne, wozu ja auch das Gegenspiel gehören kann.

d) Die Nebenmotive

1. Das Hauptmotiv muß also durchaus von der Art sein, daß es nicht nur die äußere Handlung vorwärts treibt und im Gange erhält, sondern widersprüchlich in sich selbst ist und damit unsere seelischen Kräfte in Bewegung hält; aber damit weist es in den Vorgang hinüber, wo sich die seelischen Gegenstimmen und die persönlichen Gegensätze der „Handlung" meist als grundsätzliche, oft metaphysische Widersprüche ausweisen. Dramatische Nebenmotive (erster Ordnung) aber sind von der Art, daß sie an sich auch wohl als Hauptmotiv gelten könnten, aber sich einem beherrschenden Motiv besonders leicht unterordnen und vor allem der äußeren Entfaltung der Fabel dienen, während sie das innerliche Geschehen und Ringen weithin zurücktreten lassen, wie Isolanis Abfall, oder es nur streckenweise begleiten, wie das oben erwähnte Buttler-Brief-Motiv. Neben dem Haupt- oder Kernmotiv sind meist andere als Hilfsmotive gleichzeitig am Werke. Sie dienen dazu, die Handlung in ihren poetischen (durch die Bühne versinnlichten) Lebensraum hineinzustellen und sie in sich selbst zu organisieren. Da die Handlung für uns sozusagen aus dem Nichts heraus springt und von Anfang an nur immer wieder einzelnen Momenten zutreibt, die an sich von starker dramatischer Schlagkraft sind (und dem Vorgang nahestehen), voneinander aber durch scharfe Risse und Sprünge geschieden zu sein scheinen, so bedarf es der Verflechtung durch andere Geschehnisse und der Bildung einer Kette, die ungefähr (soweit die Bühnenperspektive es erlaubt und verlangt) den Eindruck eines ganzen, in sich geschlossenen Geschehens auch auf der vordergründigen Seite des Lebens hervorruft. Daher alle jene Hilfsmotive, die wir am besten in Füll-, Rahmen- und Brückenmotive einteilen, soweit sie dem tatsächlichen Ablauf der Handlung dienen. Natürlich sind sie alle mit dem Hauptmotiv in doppelter Weise verbunden: einmal erscheinen sie als dessen notwendige Gliedmaßen, auf der anderen Seite beleuchten sie es von der Stimmungs-

Digitized by Google

seite her, wobei nicht selten die ironische Haltung des Dichters gegenüber seinem Helden zutage tritt, wie in dem astrologischen Motiv des ‚Wallenstein', das Schiller fast zu einem eigenen Faden ausgesponnen hat.

2. Nur in Kürze gedenken wir hier der Füllmotive, die auch als „Leitmotive" keine weitere Nachwirkung haben, sondern vor allem dem gegenwärtigen Teilvorgange, der Szene usw. Relief und Farbe geben und dadurch mittelbar die Handlung stützen, ihr ein dramatisches Gepräge geben können. Meist ist ihre Bewegtheit zunächst von äußerer Art (mit Einschluß der Sprachgebärde) und ihre Wirkung vorwiegend mimisch, während ihre Stimmungswirkung derjenigen des Vorganges oft zuwiderläuft. Schon die Alten haben solche Motive verwendet, wozu wir an das Auftreten der kilikischen Amme in den ‚Choëphoren' des Aischylos erinnern, dem ziemlich genau die Auftrittsszene der unanständigen Amme (mit ihrem dummen Peter) in Shakespeares ‚Romeo und Julie' entspricht. Unsere Klassiker wissen solche Motive mit großer Kunst zu verwenden. Wir denken an die Bauern- und Bürgermotive in ‚Wallensteins Lager', die beide von dem Hauptmotiv des Soldatentums wirksam abstechen. Goethe hat es verstanden, solche Motive in sich selbst zu spalten und dann in eigene Bewegung zu setzen. Wir denken an die Späße in ‚Auerbachs Keller', vor allem aber an den glänzenden Aufzug des Osterspazierganges im ‚Faust': wie da die Gruppen untereinander kontrastiert sind (z. B. Dienstmädchen und Bürgermädchen, Handwerksburschen und Studenten), dann aber sich in sich selbst spalten (wie die verschiedenen Stimmen der Knoten, der Studenten, der Mädchen, der Bürger usw. bezeugen). Das Ganze aber erzeugt eine Teilatmosphäre sattsamen Behagens an sich selbst und an der eigenen Dürftigkeit und hebt sich von der tragischen Haltung Fausts so scharf ab, daß wir es wohl verstehen, wenn der Held, der seiner Studierstube entflohen ist, auch hier keine Ruhe findet. Der Dichter redet nicht, aber er bildet seine Gestalten so, daß der Gegensatz sich uns aufdrängt — ebenso wie nachmals der zwischen Faust und seinem Famulus. Auch die Füllszene der Geistererscheinungen, wodurch Faust eingeschläfert wird, läßt uns die Frage stellen, ob diese wollusttrunkenen Gebilde in Zukunft Faust dauernd fesseln werden.

3. So dienen auch die Rahmenmotive nicht nur der tatsächlichen Ausrichtung, sondern der geheimen Verständigung des Zuschauers darüber, „wie es eigentlich gemeint ist"; was da am Anfang als Frage steht, kann am Ende seine Antwort erfahren. In keinem Drama der Weltliteratur spielt der Rahmen eine so bedeutende Rolle und erfährt er eine so liebevolle Ausführung als in Goethes ‚Faust', und zwar in den „Jenseitsszenen"

Digitized by Google

am Anfang und Schluß [1]). Wie hier, so spielt der „Prolog" in Schillers ‚Wallenstein' und ‚Jungfrau' auf anderem Boden als die Haupthandlung, wenn er auch in einem weiteren Sinne „dazugehört" und wenn auch stimmungsmäßige und sinnvolle Beziehungen hinüber- und herrüberwirken. Aus ‚Wallensteins Lager' reicht ja sogar das „Promemoria" und die Pappenheimer Szene in die Haupthandlung hinein und die letztere führt in einem wichtigen Augenblick eine verhängnisvolle Wendung herbei. Jedenfalls ist unsere Aufmerksamkeit nur scheinbar auf Nebendinge gerichtet, in Wahrheit wird sie schon auf die Hauptsache gespannt. Und der Schluß von ‚Wallenstein' oder ‚Maria Stuart' mit seiner Häufung sinnschwerer Nebenzüge spricht das Urteil des Dichters über das Vorangegangene aus und leitet uns gleichsam aus dem Bereiche der Handlung in dasjenige unseres (durch den Vorgang erweckten) höheren Menschentums hinüber, gibt uns also dem Leben im gesteigerten Sinne wieder. (Eine Frucht des „ästhetischen Zustandes".)

4. Die Verbindung zwischen Rahmen- und Kernhandlung kann noch enger sein, z. B. in einem Lustspiel wie G. Hauptmanns ‚Schluck und Jau' und überall da, wo „ein Stück im Stücke spielt". Im Gegensatz zu dem ‚Peter Squenz' von A. Gryphius (und dem entsprechenden Teile von Shakespeares ‚Sommernachtstraum'), aber ähnlich wie in Calderons Meisterwerk (‚Das Leben ein Traum') ist ja hier der Rahmen ein Stück der Handlung selbst und die Versetzung auf den anderen Boden keine abgelöste „Vorstellung", sondern ein Werk menschlicher Willkür, da sich denn die handelnden Figuren (in unserem Falle das Vagabundenpaar so gut wie die Hofgesellschaft) auch einmal „von der anderen Seite" zeigen. Natürlich darf im voraus nicht geahnt werden, daß dann die Kernhandlung eine recht andere Wendung nimmt, als man im „Rahmen" erwartet hatte. Im ‚Faust' wird ja auch Mephistopheles nachher gründlich enttäuscht, aber auch wir lernen den „guten Menschen in seinem dunkeln Drange" zunächst sehr anders kennen, als die Worte des „Herrn" uns im ‚Prolog' vermuten lassen. Und wiederum ist Fausts Himmelfahrt ein Motiv, dessen Zugehörigkeit zu den Kerngruppen hintennach wohl bestätigt wird, was wir aber von vornherein nicht vermutet hätten.

Wo der Rahmen, besonders der einleitende Teil (der „Vorderrahmen") nicht auf anderem Boden spielt als die Kernhandlung, da arbeitet er gern mit einem „blinden" oder Nebenmotiv, das nachher nur noch sehr gelegentlich hervortritt, aber im Augenblick keine ernsten Folgen hat; wir

[1]) Vgl. dazu meine ‚Einführung' (s. oben S. 105); auch den Aufsatz über die Kunstform von Goethes ‚Faust' in meinen ‚Goethestudien'.

Digitized by Google

denken noch einmal an ‚Wallensteins Lager', weiter aber an den Streit zwischen Hanna und Paulet am Anfang der ‚Maria Stuart' (mit dem Einbruch in die „Geheimnisse der Lady") oder (in Lessings Lustspiel), an Justs drolligen Streit mit dem Wirte, der ihn durch Schnaps zu bestechen sucht. Natürlich kann der „hintere Rahmen" ähnlich gestaltet sein: hier aber werden die nicht eigentlich vorbereiteten, sozusagen „blinden" Motive um so stärkeren Sinngehalt tragen müssen, wie z. B. das Ende der Bertha- und Rudenz-Handlung in Schillers ‚Wilhelm Tell' oder der Selbstmord der Gräfin in seinem ‚Wallenstein', vor allem aber der Abschluß des Piccolomini-Fadens: Gordon überreicht dem Octavio den kaiserlichen Brief mit der Aufschrift „dem Fürsten Piccolomini", worauf dieser „erschrickt und schmerzvoll zum Himmel blickt". Damit wird ein Motiv zum Klingen gebracht und beendet, das vorher nur sehr leise angeschlagen ward, doch immerhin als Unterton mitschwang: sein Leben lang hat sich Octavio bemüht, „sein altes Grafenhaus zu fürsten"; nun liegt der Erbe tot. Der ganze Unsinn der „ungeheuren Tat" [1]) enthüllt sich ihm und uns an einem dramatischen Nebenmotiv.

Wenn die Rahmenmotive nichts weiter bedeuten, als daß wir „auf das Theater geführt" werden, wo sich etwas „abspielt", das die Zuschauer nicht unmittelbar menschlich „angeht", sondern sie mehr ästhetisch interessiert, so löst sich das Drama vor uns auf und wird zur „Schaustellung". Das ist etwa der Fall in dem erwähnten ‚Peter Squenz', der ja auch nicht über die Höhe des „dramatischen Spiels" hinausgedrungen ist, wenn er auch innerhalb dieser „Urform des Dramas" einen sehr hohen Platz einnimmt. Ähnlich steht es mit dem losgelösten Prolog z. B. bei Hans Sachs, Shakespeare (‚Zähmung') oder G. Hauptmanns ‚Schluck und Jau').

5. Hilfsmotive im engeren Sinne sind vor allem die „Brücken" zwischen den eigentlich dramatisch bewegten Teilen der Handlung. Sie verknüpfen diese nach der tatsächlichen Seite, indem sie über „Verdeckte Handlung" berichten oder unumgängliche Voraussetzungen neuer Wendungen, auch unerwartete Auswirkungen vergangener „Szenen" ohne unmittelbare dramatische Bedeutung möglichst kurz entwickeln. Sie müssen dramafähig, wenn auch nicht von Hause aus dramatisch sein. Technisch gehören hierher z. B. Berichte von Vergangenem (Botenberichte) oder gegenwärtig in der Ferne sich Abspielendem („Mauerschau"), auch Vor- und Nachdeutungen. Es kommt immer darauf an, daß auch diese Motive sich nicht nur auf die dramatisch bewegte Handlung beziehen (vielleicht auch

[1]) In ähnlichem Sinne nannte Goethe die Ermordung Julius Cäsars „abgeschmackt".

Digitized by Google

an den Vorgang erinnern), sondern in sich selbst bewegt, also dramatisch behandelt sind. So ein Bericht, der stockend vorgetragen wird, weil er dem Redner Qual macht oder der dauernd durch quälende Fragen unterbrochen wird; so wirkt auch eine Weissagung, von der wir fühlen, daß sie falsch aufgefaßt wird und Unheil bringt, wo sie Freude zu verheißen scheint oder umgekehrt (Motive, von denen Schiller im ‚Wallenstein' wie in der ‚Braut von Messina' reichen Gebrauch gemacht hat); nachträgliche Ausdeutungen in wahrhaft erschütternder Weise erfolgen am Schluß der ‚Maria Stuart' über die falschen Aussagen des Schreibers Kurl gegen die schottische Königin. Daß Kurls eigene Gattin die Untat aufdecken muß, vertieft die dramatische Bedeutung des an sich nur „kriminellen" Motivs; ebenso dramatisch wirkt die Verstellung der Elisabeth (V 13), die eine Wiederaufnahme der Untersuchung wegen des Widerrufs des wahnsinnig gewordenen Kurl in dem Augenblick anordnet, wo wir (mit ihr) wissen, daß Marias Tod nicht mehr aufzuhalten ist. Es ist eine der schwierigsten und schönsten Aufgaben des Dramatikers, alle notwendigen Hilfsmotive mit irgendwelchem dramatischem Leben zu erfüllen und sie mit der Hauptlinie der Bewegung in feste Verbindung zu setzen [1]).

e) Die Situation und die irrationalen Motive [2])

1. Eine besondere Art von großen, umfassenderen Motiven, die ein ganzes Drama oder einen großen und bestimmenden Teil davon tragen können, nennen wir (vgl. S. 67, 140) Situation. Während die bisher betrachteten Motive sich meist in unmittelbarer Bewegtheit äußerten und gleichsam punkt- oder ruckweise Bewegung von uns forderten, ist das „Motivische" im doppelten Sinne bei den Situationen sozusagen latent, als Zündstoff verborgen, der jeden Augenblick größere oder kleinere Explosionen hervorzaubern kann, ohne sich ganz zu verpuffen, bis die Handlung beendet ist. Solche Situationsmotive sind z. B. die natürliche Gegnerschaft der Generationen (besonders das Vater- und Sohn-Motiv) [3]), der nach Hebbel seit Urzeiten „anhängige Prozeß der Geschlechter" (s. oben S. 117), die im Alter noch einmal erwachsende Liebesglut oder das Ringen des unverstandenen Genies. Sie alle bedeuten an sich noch wenig für das

[1]) Ein wichtiges Brückenmotiv, das die Handlung des Dramas ins Weite spinnt und nachher noch (durch die Parricidaszene) zur Beleuchtung, ja zur „Integration" des Hauptcharakters beiträgt, ist die Ermordung des Kaisers in Schillers ‚Wilhelm Tell'.

[2]) Gute Beobachtungen über die „dramatische Situation" bei G. Müller, Dramaturgie, S. 37 ff.

[3]) Vgl. J. Wais, Das Vater- und Sohnmotiv in der Dichtung (1931).

Digitized by Google

Drama; sie wollen erst noch mit einem persönlichen, auf den einzelnen Fall zugeschnittenen Motiv verbunden sein, wie in den Jung-Friedrichs-Dramen, in Hebbels „Judith" usw. Aber sie heben sich von diesem eingeschlossenen Motiv ab, geben ihm einen großen Hintergrund und wirken mit ihren eigenen Kräften auf den Vortrieb der Handlung und auch auf die innere Entwicklung des Vorganges hin. Denn es ist klar, daß hiermit diese Situationsmotive mit ihrer über die Realität hinausgreifenden Art am ehesten jene Grundgegensätze ahnen lassen, von denen das ganze Drama getragen wird. Da geht der Hintergrund z. T. in den Tiefengrund über, verlangt aber doch eine bühnische Darstellung um seiner selbst willen.

2. Gerade mit solchen Motiven, aber auch mit dem Einschuß des Mystischen, Gespensterhaften (wie im ‚Hamlet'), des Aberglaubens (wie im ‚Wallenstein') oder des Wunders (wie in der ‚Jungfrau von Orleans') verrät die Handlung ihre „andere Seite", kraft deren sie weniger mit unserer Erfahrung als mit dem verwandt ist, woraus der Vorgang entfließt. Aber nicht nur in solchen Motiven enthüllt sich das Irrationale, was jedes echte Drama enthält und was sich auch in der Handlung irgendwie offenbaren muß. Man denke an einen so kühlen Geist wie Lessing und wird unsere Regel gerade bei ihm bestätigt finden. Das verkrampfte Ehrgefühl Tellheims wie die Reise des sächsischen Edelfräuleins nach dem geliebten Manne in das bisher feindliche Land hinein: sie zeugen von jener „Outriertheit" des Dramas, die alle seine Wesenszüge ergreifen kann und die hier so alltäglichen Motiven wie der Verarmung und Vereinsamung eines verdächtigten Mannes oder der Sehnsucht eines Mädchens nach dem für sie verschollenen Geliebten erst dramatische Kraft gibt. Und mit welchen, fast peinlich wirkenden Anstrengungen hat Lessing sich bemüht, am Ende der ‚Emilia Galotti' den „intellektuellen Selbstmord" seiner Heldin begreiflich zu machen: aus der Übertreibung jener Eindrücke, die sie im Hause des Kanzlers Grimaldi empfangen hatte und die ihr Blut in Bewegung setzten, wie aus dem übersteigerten Ehrgefühl, das sie als Tochter ihres Vaters hegt. Scheinbar sind das rein formale, dynamisch-quantitative Motive; aber schon ihre Dynamik ist Inhalt an sich und wirkt, in Lessings Behandlung, viel weniger individuell-psychologisch denn als menschliche Tatsache; freilich als ein menschliches Motiv, das so nur in einer gegebenen Situation (dort z. B. Zerstörung eines Offizierslebens durch Verdächtigung, hier die Bedrohung bürgerlicher Sittlichkeit durch fürstliche Brutalität) möglich ist.

Ebenfalls an die Situation gebunden ist eine andere Art sehr häufig verwandter Motive (die an sich auch nur abenteuerlich-kriminell wirken

Digitized by Google

könnten); wir fassen sie zusammen unter dem Namen Intrige. Diese steht an sich unter den dramatischen Motiven bei der Kritik nicht hoch im Kurse und von einem Seelendrama verlangen wir eigentlich, daß es ganz ohne diese Mittel auskommt; dafür spielt sich auch das Seelendrama in einer rein innerlichen Situation ab, während die Intrige zu einer auf geradem Wege nicht zu überwindenden, gefährlichen Situation gehört und da vor allem erscheint, wo das Drama in Fr. Schlegels Sinne „drastisch" wird. In diesem Sinne hat weder Sophokles (Odysseus im ‚Philoktetes') noch Aischylos (Klytaimestra im ‚Agamemnon' usw.), hat weder Shakespeare (Jago im ‚Othello', Edmund im ‚Lear') noch vor allem Schiller (besonders in den Jugenddramen, dann im ‚Wallenstein'), weder H. v. Kleist (Kunigunde im ‚Kätchen'), noch R. Wagner (Ortrud im ‚Lohengrin', Alberich und Hagen im ‚Ring', Beckmesser in den ‚Meistersingern') auf sie verzichten können. Und wer wollte leugnen, daß der Intrigant auf der Bühne, wenn er der groben Züge des Komödianten auf der Volksbühne entkleidet ist, eine überaus starke dramatische Wirkung tut; zumal wenn er gereizt und durch Mißhandlung (wie Krogman in Ibsens ‚Nora') auf Abwege gebracht ist. Was ihm aber besonders dramatische Werte gibt, das ist die feinste Berechnung auf die äußere und die innere Situation, die uns oft erst durch die Intrige völlig klar wird. Diese Berechnung bringt es dann mit sich, daß, je höher die intrigierende Person steht oder stehen sollte, um so „größere" Motive in ihrem — meist stark intellektuellem — Handeln zutage treten und das Gemeine, Niedrige sozusagen aufsaugen.

3. In eine furchtbar ernste historisch-politische Situation, die auf geraden Wegen nicht zu lösen ist, sieht sich Schillers Wallenstein hineingedrängt. Selbst in verräterischen Verhandlungen mit den Feinden begriffen, klagt er über das Intrigenspiel am Hofe, der ihm ja soeben eine Schlinge um den Hals zu werfen sucht, und spinnt nun eine Art von Gegenintrige, für die er wenig veranlagt ist[1]); er rechnet auch mit der Schwäche des Kaisers und mit der Eifersucht seiner neuen Verbündeten; er rechnet aber auch mit der Unsicherheit aller politischen Aktionen (daher sein Sternenglaube!). So ist denn sein geheimer Kampf gegen den Kaiser mehr als eine bloße Intrige; intrigant ist sein Verfahren mit Buttler (in einem Nebenfaden der Handlung) und dicht an die Intrige streift Octavios Vorgehen gegen ihn. Jedenfalls haben die Träger der Haupthandlung und der eigentlichen Gegenhandlung (besonders Octavio) auf der Bühne es nicht nur mit

[1]) Er ist zwar, nach Schillers Ansicht, ein „großer Realist", aber kein „kühler" Rechner.

Digitized by Google

„Kniffen" und klugen Fallenstellungen zu tun; sie stehen, unter der Auswirkung ihres Charakters, in einer bestimmten schicksalsmäßigen Situation und folgen den Weisungen, die von der Lage selbst gegeben zu werden scheinen. Wie anders Franz Moor, wie anders der Sekretär Wurm, deren jugendlicher Schöpfer die Intrige nicht verschmähte, wo es galt, die Gemeinheit der empirischen Welt der auch im Verbrechen noch „erhabenen" oder im Irrtum noch „würdigen" Art großer Willensmenschen gegenüberzustellen. Aber gerade deswegen haben jene dunklen Machenschaften und ihre Träger wenig Anteil an dem eigentlichen Gefüge der Haupthandlung; sie wirken immer nur auf Strecken, die vom Ganzen her ihr Licht empfangen. Wohl mögen sie dem Ganzen auch wieder entscheidende Wendungen abgewinnen, aber diese Wendungen könnten nicht erfolgen, wenn sie sich nicht auch im Sinne des Ganzen hielten, wenn nicht selbst der Vorgang auf sie angelegt wäre; sie mögen die Katastrophe beschleunigen und ihr eine bestimmte Farbe geben, aber sie können sie nicht letztlich verursachen oder erzwingen. Auch ohne die Intrige müßten die Dinge ihren Gang gehen, auf irgendeine andere Weise. Die Intrige ist nur (wohl als Erbteil des alten Mimus) sehr bühnengemäß; eine Szene wie das Briefdiktat in Schillers ‚Kabale und Liebe' prägt sich unserer Erinnerung sehr fest ein. Aber daß Ferdinand auf den gefälschten Brief „hereinfällt" (wie Karl Moor auf denjenigen Franzens), ist nur ein Zeichen ihrer tragischen Verranntheit, die so oder so zur Katastrophe führen müßte und die der Intrigant nur klüglich ausnutzt, wo er mit geraden Mitteln nicht auskommt. So wirken auch hier äußere und innere Situation zusammen.

Mit alledem haben wir es vorzugsweise mit Motiven zu tun (obwohl das Briefdiktat in ‚Kabale und Liebe' deutlich in die Nebenhandlung eingewoben ist), aber noch nicht mit jenen zusammengesetzten Formeln, welche die Handlung ausmachen. Bauteile, die wesentlich als Bindeglieder oder gar als Schmuck dienen, bestimmen noch nicht den Charakter des Bauwerkes im ganzen. Sie können — mit einigen Abänderungen — beliebig versetzt werden, während die Handlung selbst, bei verschiedenen Ausführungsmöglichkeiten im einzelnen, als Ganzes bestehen bleiben. So führen die Motive immerhin ihr Eigenleben.

Anhang

Der Venezianer C. Gozzi (1720—1806), dessen Meisterschaft freilich auf dem Gebiete des komischen Märchendramas lag, hat den Satz aufgestellt, es gäbe nicht mehr als 36 Grundsituationen für die Tragödie. Welche diese Situationen sind und wie ihre Zahl zustande kommt (einfach durch empirische Beobachtung oder durch eine Art von Wahrscheinlichkeitsrechnung), scheint

Digitized by Google

Gozzi nicht gesagt zu haben [1]). Goethe hat sich nach dem Berichte von Soret (unter dem 14. Februar 1830) darauf berufen; Schiller, fügte er hinzu, habe sich ohne Erfolg bemüht, sie ausfindig zu machen [2]); Goethe glaubte, daß es noch weniger Grundsituationen gäbe, daß man sie aber durch Kombinationen mit Nebenmotiven unendlich vermehren könne. Auch er hat kein Verzeichnis der möglichen Motive aufgestellt und keine Methode angegeben, sie gleichsam kombinatorisch herauszufinden. Rein empirisch verfuhr denn auch der Franzose G. Polti, der am Ende des 19. Jahrhunderts (und abermals 1924) ein merkwürdiges Buch herausbrachte: „*Les trente-six situations dramatiques*" (nicht „tragiques", worin er aber keine wesentliche Abweichung sieht). Er bestätigt Gozzis Behauptung durchaus und fordert künftige Autoren auf, sich um die Fabel weiter keine Sorgen zu machen, sondern sich an seine (wörtlich gegebene) Adresse zu wenden, damit er ihnen auf Wunsch den ganzen Aufriß der Handlung liefern könne: „*acte par acte et, au besoin, scène par scène*". Sache des Dichters sei nachher nur noch die phantasiemäßige Durchdringung des feststehenden Stoffes – wie ja denn auch die griechischen Tragiker mit einem sehr engen Kreise von Sagen und Mythen gearbeitet haben. Polti übersieht freilich, daß auch bei den griechischen Dichtern der zugrundegelegte Mythos auf Grund inneren Schauens und durch immer neue „Kombinationen" eine unendliche Vervielfachung der „Situation" erfuhr. Was dabei dauernd unverändert bestehen blieb, hatte mit dichterischer Schau nur noch wenig zu tun. Es waren motivische Erfindungen der einfachsten Art, bei denen wir notgedrungen fragen, wie es zu dieser Verbindung kam, was sie zu bedeuten hatte und wie sie sich dramatisch auswirkte. Von dieser Art sind denn auch die ganz systemlos aneinandergereihten „Situationen" bei Polti, die er mit einer die Anschauung des Dichters fast vernichtenden Abstraktion gerippehaft aus den Dramen herausgeschält und damit oft ganz Verschiedenes aneinander gezwungen hat. Wir geben einige Beispiele. Situation I: „*Implorer*"; es bedarf dreier Faktoren: eines Verfolgers, eines Schutzflehenden und einer unentschiedenen Kraft. Natürlich dienen (neben vielen anderen Dramen) die ‚Schutzflehenden' des Aischylos und des Euripides als Beispiele; in dem ersten dieser Dramen flehen „Flüchtlinge" einen Mächtigen um Schutz gegen ihre Feinde an (wie auch in den so ganz anders gelagerten ‚Eumeniden' des Aischylos), im letzteren Falle verlangen sie Beistand zur Erfüllung einer frommen Pflicht, die man ihnen untersagen will. (Das letztere Motiv kommt, natürlich ohne den ganz nebensächlichen Hilferuf, auch in der ‚Antigone' des Sophokles vor); weiterhin kann man um ein Asyl bitten, um zu sterben, wie der ‚Ödipus auf Kolonos' es ersehnt. (Wiederum ein ganz äußerliches Motiv neben dem eigentlichen Inhalt des Dramas.) Weitere „*nuances*" dieser „gleichen Situation" betreffen z. B. Schiffbrüchige, Heilbedürftige oder Hilferufe zugunsten teurer Angehöriger usw.

[1]) Wenigstens sagen diejenigen, die sich später auf ihn berufen, nichts darüber und die Äußerung Gozzis selbst ist mir nicht zur Hand. Goethe sagt bei Soret, der Italiener habe seine Meinung abgegeben „sans l'appuyer par des preuves".

[2]) Nach dem Bericht Eckermanns (unter dem gleichen Datum) hätte Schiller geglaubt, „es gebe mehr, allein, es sei ihm nicht einmal gelungen, nur so viele zu finden".

Digitized by Google

August C. Mahr[1]) hat denn auch die fast komischen Bemühungen Poltis abgelehnt und ganz richtig gesagt: es fehle „in solchem Fabelskelett jenes Wesentliche, das den Funken überspringen macht: das Leben". Denn aus den Selbstzeugnissen der Dichter wissen wir, daß in den Fällen, wo ihr Schaffen von der Fabel ausgeht — was bekanntlich keineswegs die Regel ist —, oft ein scheinbar ganz unwesentlicher Zug in der Fassung des Tatsachenberichts den Anstoß zum Gestalten gibt: „Irgendein bildhaftes Wort, ein plastischer Vergleich." Was C. Mahr hier meint, ist freilich etwas wesentlich anderes, als was man gewöhnlich „Motiv" oder „Situation" nennt. Er denkt an das von Schiller (in seinen dramatischen Entwürfen) so oft gesuchte *Punctum saliens*; das ist derjenige Wesenszug an einem Motiv oder einer Motivgruppe, der dem Dichter bei innerem Hinstarren eine verborgene dramatische Zündkraft verrät. In diesem Sinne bedenkt Schiller oft bestimmte Motivgruppen, z. B. die Entdeckung eines Verbrechens, das Leben auf einem Schiff, die Probleme des Thronprätendenten u. a. immer wieder von den verschiedensten Seiten; er ringt lange Zeit mit einem Stoff wie den ‚Maltesern', weil bei allem sachlich oder menschlich-episch Fesselnden, vielleicht auch Quälenden und Erhebenden jenes dramatisch-zeugerische Hauptmotiv nicht herausspringen will, das immer nur aus der besonderen, nachträglich als notwendig und natürlich empfundenen Lagerung eines allgemeineren, an sich „spannenden Falles" sich ergibt, wenn z. B. die Jungfrau, der Männerliebe versagt ist und die ihr abgeschworen hat, gerade einem Feinde ihres Volkes und ihrer heiligen Sache rettungslos verfällt — nicht infolge eines Zufalls, sondern, weil sich — nach Schillers Auffassung — die mißhandelte Weibnatur (als Erscheinungsform des Menschlichen) an ihr rächt.

Mit Recht weist also Mahr darauf hin, daß erst dem „gestalteten Motiv" der Name „Situation" zukomme, im Sinne einer dramatisch fruchtbaren, einer gleichsam mit tragischen oder komischen Energien geladenen (also „motivischen") Verkettung der Umstände. „Gestalten" aber meint hier, was er nicht genügend betont, die Durchdringung des „Skelettes" mit warmem Blute und mit wachem Geiste, die Entdeckung und Offenbarung einer ganz besonderen, gegensätzlichen, wohl auch zwiespältigen menschlichen Erregung, die immer größere Tiefen in der Seele des Trägers, aber auch immer neue Widersprüche in der ihn umgebenden Welt — bis hin zu den „Grundgegensätzen" — aufreißt[2]).

§ 3. DER MOTIVISCHE AUFBAU DER HANDLUNG

2. Stück: Die Richtungsmotive

a) Goethe über die Motive der epischen und dramatischen Dichtung

Daß sich nicht alle Motive gleichmäßig zur epischen und dramatischen Behandlung eignen, daß nicht bloß als Kern-, sondern auch als Rahmen- und Verbindungsmotive meist bestimmt geartete Verbindungen von

[1]) Schematische Situationsbilder und -bildtypen. Eine Studie zur Kulturgeschichte des Dramas. Stanford University, California, 1928.

[2]) Noch bedenklicher als Poltis Schematismus ist der Versuch des Franzosen Gérard de Neval, wovon G. Polti a. a. O. S. 9 f. berichtet.

Digitized by Google

Zügen als besondere Triebkräfte in Betracht kommen, hat Goethe in seinem Aufsatz über epische und dramatische Dichtung festgestellt. (Vgl. auch die Briefe an Schiller vom 20. bis 26. Dezember 1798.) Er prüft mit sicherem Gefühl die Motive auf ihre Verwendungsfähigkeit in den beiden „pragmatischen Dichtungsgattungen" — nicht nach ihrem stofflichen Inhalt, sondern nach der Art und Richtung der darin aufgespeicherten Bewegung; diese gegenständliche Bewegtheit muß ja auch die Phantasie des Dichters „in Bewegung" setzen und das auf eine der Gattung gemäße Weise[1]). Nach der Grundrichtung dieser Bewegung also scheidet Goethe fünf Arten von Motiven:

(1) „Vorwärtsschreitende, welche die Handlung fördern; deren bedient sich vorzüglich das Drama." Natürlich muß schon das Haupt- und Kernmotiv von dieser vorwärtsdrängenden Art sein. Es handelt sich meist um jene „dramatischen Motive erster Ordnung" (s. oben S. 131 ff.), an denen jetzt aber die Stoßkraft betont wird, die freilich auch von einem Nebenmotiv (z. B. einem versetzten Ringe) ausgehen kann. Auch wo der Kern des Vorganges weniger ein Angriff als ein kraftvoller Widerstand des Helden gegen Veränderungen ist, die ihm von außen aufgedrungen werden sollen, wo er mit zäher Tapferkeit an seiner eigenen Lebenslinie festhält, fehlt es an solchen Motiven nicht — denn der Held kann mindestens einzelne Stöße gegen die Gewalt von außen her führen (wir denken etwa an die Gefangennahme Weislingens durch Goethes Götz) und damit weitreichende Wirkungen hervorrufen. Die „konservative" Lebenshaltung des alten Ritters äußert sich dann immer wieder in Angriffen gegen die neue Zeit, der er sich kraftvoll entgegenstemmt; wohl verströmt auch seine Kraft am Ende, aber sein Geist schwingt sich noch zu höheren Breiten auf und verkündet das Evangelium der Freiheit, wie ja auch Egmont, an sich ein kriegerischer Held, der nur alles seinem Wesen Fremde, jede „Zwangsmaßregel" mit Stolz von sich weist, zuletzt den großen Aufschwung der Seele erfährt. Solche Motive lassen den Vorgang ins Unendliche „vorwärtsschreiten". So steckt auch hier in der sich beharrlich wehrenden und sich wahrenden Lebensform, die noch im Untergange ihre Kraft bewährt, ein vorwärtstreibendes, zur inneren „Vollendung" dringendes Motiv, so gut wie in der ewigen Unzufriedenheit Fausts oder in den immer neuen Forderungen Tassos an sein Leben. Was die äußere Handlung angeht, so werden Motive dieser Art sich nicht zuletzt in den Nebenhandlungen anfinden und ihre zur Entscheidung drängende Wirkung um so mehr erweisen, je ausgedehnter sie sind und je näher sie

[1]) Vgl. R. Petsch, ‚Wesen und Formen der Erzählkunst', 2. Aufl., S. 144 ff.

Digitized by Google

den Hauptstrang des Geschehens anrühren; das gilt insbesondere vom Gegenspiel, aber auch von „Querhandlungen" in der Art Buttlers, der durch das Briefmotiv vorwärtsgetrieben wird.

Goethe nennt ferner (2) „rückwärtsschreitende Motive, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen; deren bedient sich das epische Gedicht fast ausschließlich". Er fügt anderwärts hinzu, daß oft an einem Punkte, „wo alles ausgemacht und fertig scheint, durch die retrograde Bewegung gleichsam ein neues Gedicht angeht". Ein hervorragendes Beispiel ist der Kampf und Tod des Patroklus in der ‚Ilias' des Homer, der mit dem Wiederauftreten des bisher grollenden Achilleus gleichsam ein neues Epos einleitet. Die geschlossene Komposition des Dramas, das von vornherein (wenn auch in unausgesprochener Weise) auf einen immer mitgedachten oder doch geahnten Schlußpunkt hinstrebt, würde unter solchem Verfahren wesentlich leiden. Die wesentliche Einheit der Handlung (vgl. unten S. 158 ff.) würde durch ein retrogrades Motiv von solchem Umfang und Gewicht geradezu gesprengt werden. Doch kann ein solches Motiv im Drama eine besondere, sinnbildliche Bedeutung gewinnen, wo der Held am Schlusse eine ganz andere Wendung nimmt, als wir ihm im Anfang zutrauten; in Shakespeares ‚Richard II.', müssen wir den Eindruck haben, daß da nur verborgene Kräfte seines Inneren unter dem Druck der Außenhandlung aufwachen und wirksam werden könnten, auch ohne daß er durch ein eigenes „Motiv" aus seiner Linie gedrängt würde, was denn aber doch wieder die Bühne erfordert. Das Auftreten der Kinder mit dem Tränenkrüglein in G. Hauptmanns ‚Versunkene Glocke' bringt zwar eine neue Wendung der Handlung, sagt aber nichts unbedingt Neues über ihre Grundlagen aus, da die Verbundenheit des Glockengießers mit seiner Heimat und seinem Hause (wie bei allen Helden der naturalistischen Dramen unseres Dichters) von vornherein „gegeben" und nur durch eine stürmende Leidenschaft zeitweilig „verdrängt" war. So führt ihn das retrograde Motiv zu sich selbst zurück und der Vorgang nimmt nun erst seine eigentliche Richtung.

(3) „Retardierende Motive sind solche, welche den Gang anhalten oder den Weg verlängern; dieser bedienen sich beide Dichtarten mit dem größten Vorteile." Natürlich sind solche Motive im Drama nur dann angebracht, wenn die scheinbare Verzögerung durch eine Beschleunigung der abrollenden Handlung (und möglichst zugleich durch eine Verstärkung der Zielrichtung des Vorgangs) wettgemacht wird. So läßt Schiller Wallensteins Unternehmung scheinbar durch die Gefangennahme Sesinas unterbrechen; in Wahrheit zwingt die neue Lage ihn zum offenen Handeln und macht sein Schicksal unabwendbar. In Goethes

Digitized by Google

‚Egmont' können wir einen Augenblick hoffen, daß Oraniens Flucht und sein Ausbleiben auf Albas Forderung dessen Pläne durchkreuzen würde; in Wahrheit muß sich der Gegenspieler nun erst recht entschließen, zu retten, was zu retten ist. Gerade die „neue Wendung" im 4. Akt großer Dramen hat oft diese Wirkung, den Gang der Ereignisse scheinbar zu hemmen, in Wahrheit zu befestigen. Ein solches Motiv kann rein seelischer Art sein und die Handlung von innen her aufhalten, um den Vorgang der „Integration" zu beschleunigen. Goethes Tasso setzt im 4. Aufzug alles daran, von dem Herzog die Erlaubnis zur Reise zu erhalten; wir könnten ein Ausweichen seiner Schicksalslinie erwarten; aber schon melden sich Gegenströmungen, wenn wir spüren, daß er eigentlich ein „Nein" von der Prinzessin erwartet hatte. Tatsächlich genügt dann im Schlußakt das leiseste Entgegenkommen von ihrer Seite, den ganzen Reiseplan über den Haufen zu werfen und die Katastrophe mit Riesenschritten herbeizuführen. In Calderons ‚Richter von Zalamea' bringt die Mitte des Schlußaktes noch einmal einen neuen Auftrieb: den Kampf zwischen Crespo und dem General, der jetzt die Entscheidung (die Bestrafung des Hauptmannes durch den Dorfrichter) rücksichtslos unterbinden will; da erscheint der König und führt nun erst recht die Handlung im Sinne des inneren Vorganges zu Ende.

(4) „Rückgreifende Motive" sind es, „durch die dasjenige, was vor der Epoche der Dichtung geschehen ist, hereingehoben wird" — um nun erst recht Triebkraft zu gewinnen. Wir denken etwa an das Motiv des gefälschten Wechsels in Ibsens ‚Nora', an die Erblichkeitsmotive, auch an den Bau des Asyls in seinen ‚Gespenstern', an die Verleumdung des Bruders durch den Konsul Bernick in den ‚Stützen der Gesellschaft'. Aber auch das klassische Drama verwendet gern solche Motive, wie Wallensteins erste Absetzung oder seine abergläubische Bindung an Octavio bei Schiller zeigen. Gleich dem Botenbericht (der ja verhältnismäßig auch „rückgreifend" ist, vgl. unten S. 353 ff.) muß der Gegenstand, der Vortrag und die Aufnahme durchaus dramatisch sein, was von der Art der Behandlung der maßgeblichen Motive abhängt, deren Wirkung ja nicht auf eine Szene beschränkt bleiben darf. Düster, unheildrohend, zu immer neuen Widerständen aufreizend und doch wieder allen Angriffen überlegen ragen die Motive der Vorgeschichte des Fürstenhauses in Schillers ‚Braut von Messina' herein. Aufregend im höchsten Grade ist, was in dem erwähnten Drama Calderons am Anfang des 3. Aktes Isabel über ihre Schande, ihr Vater über seine Mißhandlung, ihr Bruder über seinen Kampf mit dem Hauptmann zu berichten hat. Wir erinnern auch an das Orakelmotiv in seinem ‚Leben ein Traum' und verwandten Dramen. Auch in Les-

Digitized by Google

sings Soldatenlustspiel mit seiner durch vier Aufzüge verteilten, von Goethe als musterhaft gefeierten „Exposition" studieren und bewundern wir die steigende Auswirkung des „Handels" mit den sächsischen Ständen.

(5) Endlich gibt es „vorgreifende Motive, die dasjenige, was nach der Epoche des Gedichts geschehen wird, antizipieren". Diese Gruppe wie die vorige „braucht der epische wie der dramatische Dichter, um sein Gedicht vollständig zu machen". Gerade Goethe hat es mit solchen Motiven sehr ernst genommen. Wenn die Nöte der kommenden Zeit und die Hoffnung auf eine spätere Besserung der Zustände am Ende des ‚Götz' noch schwach bezeichnet sind, wird das Motiv des werdenden Aufstandes der Niederländer am Schlusse des ‚Egmont' wirkungsvoll instrumentiert, obwohl es natürlich stark verkürzt und sinnbildlich dargeboten werden muß. Tassos späteres Schicksal wird nicht ausdrücklich ausgesprochen, aber das motivische Bild von dem Schiffer, der sich an den Felsen klammert, an dem er scheitern sollte, sagt uns wahrlich genug. Im ‚Faust' aber schwingt das vorgreifende Motiv der Erlösung vom „Prolog" her andauernd mit. Sehr bedeutend sind schicksalsschwere Hinweise wie in Schillers ‚Don Carlos' das schreckliche Wort des Königs: „Die Welt ist noch auf einen Abend mein; ich will ihn nutzen, diesen Abend." Hier wie in den anderen Beispielen ist aber das „vorgreifende" zugleich ein „rückgreifendes" Motiv; es zeigt nun das Reifen dessen, was keimhaft von Anfang an wirkte. Ähnliches gilt von dem Abschluß des Hebbelschen ‚Herodes' mit dem Befehl zum Kindermord von Bethlehem; das Motiv bedeutet die Integration des Charakters und des Vorganges.

Wo ein solches „vorgreifendes" Motiv ganz fehlt, wirkt der Schluß stumpf und wir fühlen uns um die volle Auswirkung des Vorganges betrogen; falls nicht ein deutlicher „innerer Abschluß" erreicht ist. So läßt selbst Lessings ‚Emilia Galotti' zuletzt Fragen offen. Wohl hat man behauptet, daß nach kurzer Zeit Marinelli wieder seine alte Stelle bei dem Prinzen behaupten werde; das wird jedenfalls nicht „vorgreifend" angedeutet und käme bestenfalls einem „zynischen Bonmot" gleich. Der Dichter hat uns für seinen Prinzen als zweiten Helden zu stark „interessiert", als daß seine Phrase am Schlusse uns voll befriedigen könnte. Wie anders der Schluß von Schillers ‚Maria Stuart', der die völlige Vereinsamung, die Vereisung der englischen Königin in den knappen Abschiedsmotiven andeutet — wie ja auch der tränenvolle Blick Octavios zum Himmel (s. oben S. 134) wenigstens für ihn selbst eine tragische Fortentwicklung ahnen läßt. Hier genügen oft wenige motivische Züge, um die Phantasie des Zuschauers in die rechte Bahn zu lenken, so daß er sich selbst das Weitere ausmalen kann, wie z. B. auch am Ende von Kleists ‚Zerbrochenem Krug'; mit einer Frage, die aber selbst wieder dramatisch-widersprüchlich ist, scheint sein ‚Amphitryon' zu schließen (in dem

Digitized by Google

„Ach" der zusammensinkenden Alkmene, die nun an den irdischen Gatten gefesselt bleibt, in dem sie nicht mehr den Gott sehen kann); wie mit einem Fanfarenstoß („In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!" endet sein ‚Homburg'.) Stumpfe Schlüsse ohne vorwärtsweisendes Motiv dagegen liebt Ibsen, der ja alle Phantasien über das künftige Schicksal von Nora und Helmer hohnlächelnd abzuweisen pflegte. In solchen Fällen entspricht der „stumpfe Schluß" einem Hinweis auf die Fragwürdigkeit oder den „Unsinn" der Welt, an den uns tragische Theorien der Gegenwart „glauben" machen wollen. Und insofern kann auch ein solcher Schluß über die Handlung hinausweisen.

Alles in allem können wir diese Motivgruppen wohl als Richtungsmotive bezeichnen. Sie dienen nicht nur der notwendigen Verklammerung oder Zusammendrängung der einzelnen kleineren und größeren Darstellungsteile im Rahmen der dramatischen Linie, sondern vermitteln durch stete Vor- und Rückschau den Eindruck des mehrschichtigen, gegliederten, von Wechselbeziehungen erfüllten Ganzen, das sich da während des Ablaufs der Handlung zusammenwebt. Was rückschauend ergriffen wird, ist darum nicht „vergangen", sondern wirkt genau in dem Augenblick dramatisch, wo es sprachlich gestaltet wird (wie z. B. die verschiedenen Äußerungen über die Jugendgeschichte der Maria Stuart bei Schiller); es bleibt aber dann in unserem Gedächtnis lebendig und wirkt dauernd mit an dem Gesamtbilde des Vorganges, worauf es dem Dichter ankommt [1]).

b) Ordnungsmotive des Nebeneinander

Zu den von Goethe genannten können natürlich auch Motive des Nebeneinander, des gleichzeitigen Geschehens oder der Doppelsinnigkeit einer Teilhandlung wirken, um die antinomische Art alles Dramatischen zu erhärten und zu bewahren. Die falsche Nachricht von der Ermordung der englischen Königin in dem Augenblick, wo sich Maria Stuart ihres Sieges freuen durfte und sich doch schon dem sie entwürdigenden Andrängen Mortimers ausgesetzt sieht, zeigt ein solches Neben- und Ineinander, das von höchster dramatischer Spannung erfüllt ist. In solchen Fällen wirkt vor allem die tragische Ironie, wie bei Haimons Selbstmord in der ‚Antigone' des Sophokles. Ironisch im anderen Sinne wirkt die „Hilfsaktion" des Obersten Kottwitz am Ende von Kleists Homburg-Drama. Von den „nebeneinander" laufenden Motiven zielt übrigens meist das eine auf den Sieg, das andere auf den Untergang des Helden hin.

[1]) Darum kommt Schiller z. B. im ‚Wallenstein' immer wieder, wenn auch mit knappen Andeutungen, auf den Tag von Regensburg und die schimpfliche Absetzung des Friedländers zu sprechen. Da übt denn das Motiv jeweils eine erregende Wirkung aus, und zwar mit zunehmender Richtung auf das tragische Ende.

Digitized by Google

Zeit und Raum greifen hier ineinander, wie sie im Drama immer aufeinander angewiesen sind (vgl. unten Kap. VI). Sie haben ihre Bedeutung nicht nur für die Schaffung des Lebensraumes, in dem sich die Handlung abspielt und nicht nur für die innere Ausfüllung und Sinngebung des Bühnenraumes und der Spielzeit (s. unten S. 229). Sie können in einzelnen Augenblicken unmittelbar motivisch wirken und können halbpersönlich oder wie dämonisch „eben jetzt" und „eben hier" in die Handlung eingreifen, um zugleich von der inneren Gegensätzlichkeit oder Gespanntheit des Vorganges Kunde zu geben. Natürlich haben sie dann an der inneren Gegensätzlichkeit alles Dramatischen ihren vollen Anteil. So beginnt die Handlung von Goethes ‚Tasso' an einem heiteren Tage in dem verlockenden, fast idyllischen Park von Belriguardo, der doch bald zum Zeugen tiefer Verstimmungen wird; da verwandelt sich der Saal des herzoglichen Schlosses, der durch „Burgfrieden" geheiligt ist, in einen Kampfraum; andererseits trifft „eben jetzt" die Krönung Tassos mit der Rückkehr des Antonio zusammen; und „eben in dem Augenblick", wo dieser noch mit seiner tiefen Verstimmung zu kämpfen hat, drängt ihm Tasso seine Freundschaft auf. Bedeutsam ist auch die zeitliche Zusammendrängung zweier Handlungsmotive in der ‚Iphigenie': in dem Augenblick, wo zwei Fremde am Ufer von Tauris gefangen sind, weist Iphigenie die Werbung des Königs zurück und läßt die lange in ihm zurückgehaltenen uralten Instinkte wieder aufwachen; und „gerade als" Faust wie beseelt von seinem Abendgange heimkehrt in seine Zelle (die ihm nun so viel freundlicher erscheint als vorher das „dumpfe Mauerloch"), springt der gespenstische Pudel über seine Schwelle. Auf diese zeitlichen und räumlichen Ordnungsmotive ist bei der Interpretation der jeweiligen Situation genau zu achten. Sie können geradezu tragische Bedeutung haben: wenn z. B. Max in dem Augenblick dringend nach einer Aussprache mit Wallenstein verlangt, wo ihn die Gräfin Terzky für seinen verhängnisvollen Entschluß reif macht, während sie den Warner an der Tür abweisen läßt. Freilich glaubt sie, er käme aus ganz anderen Gründen (als Werber) und dieses „Mißverständnis" macht das zeitliche Zusammentreffen so unvermeindlich und folgenschwer. So tritt denn immer, wo Zeit und Raum dramatisch-gegensätzlich „eingreifen", irgendein Hilfsmotiv dazu, wie das oben erwähnte „Ressentiment" des Antonio, der von dem weltmännischen Hofe des Papstes in seine kleine Residenz zurückkehrt und da ein Leben nach anderem Maße wieder gewahr werden muß. Wenn Goethe hier die Raummotive mehr andeutend behandelt und doch im dramatischen Sinne lebendig macht, läßt Schiller in seinem Volksdrama (!) ‚Wilhelm Tell' die Alpenwelt mit ihrer majestätischen

Digitized by Google

Ruhe, die jetzt durch „der Vögte Geiz und Tyrannei" gestört wird, sehr kräftig mitwirken; ganz deutlich scheint die Gegend von Küßnacht mit dem nahen Seeufer und dem leicht versperrbaren Engpaß in die hintergründige Handlung einzugreifen, als die vorgängliche Spannung auf einer Höhe angelangt ist. Grausig wirkt Buttlers „Er ist herein" in dem Augenblick, wo Wallenstein in Eger gleichsam in die Falle gegangen ist. Ordnungsmotive ähnlicher Art betreffen die raum-zeitliche Lage einzelner Züge und Motive zueinander: „dicht beieinander" oder „weit entfernt", einheitlich gestaltet oder mannigfaltig, im Sinne der „Einorts-(Simultan-) Bühne" oder des („sukzessiven") Schauplatzes mit wechselnden „Räumen" sind die jeweiligen Spielräume im engeren Sinne; dem entsprechen Zeit-Beziehungsmotive, wie z. B. das „unmittelbar darauf", das „lange erwartet", das „Zögernde" und das „Überhetzte". Gleich am Anfang der „Piccolomini" wird mit einem Zeitmotiv gearbeitet, das für die weitere Entwicklung keine Bedeutung hat, also „blind" genannt werden könnte:

„Spät kommt ihr, doch ihr kommt."

Im Zusammenhang mit der Einberufung aller Generale und mit der früher geschilderten Überfüllung des Lagers aber geben solche Andeutungen dem ganzen Auftritt etwas Gedrängtes, Gespanntes, sie wirken also tatsächlich als „Motive" und greifen wirkungsvoll ineinander [1]).

c) Wandlungsmotive

Wir haben soeben an mehreren Motivgruppen beobachtet, daß ihre inhaltlich-funktionale Kraft stärker auf die dramatische Handlung einwirkt als irgendein reinstoffliches Ursache- und Folgeverhältnis der Züge untereinander, z. B. Mord aus Haß oder Rachsucht und daraus folgende Blutrache (s. oben S. 127 f.). Vor allem von den „dramatischen Motiven erster Ordnung" gilt (in einem weiteren als von ihm gemeinten Sinne) Hebbels Wort (s. S. 118 und 209), daß sie „während der Tat sich wandeln"; sie sehen am Schlusse anders aus als vorher. Das hängt zusammen mit ihrer Zuordnung zu anderen Motiven, aber auch mit Verschiebungen ihres Gefühlsgehalts, mit Umwertungen und Umstimmungen.

Wir haben es also im Drama hauptsächlich mit Wandlungsmotiven zu tun, die zu solcher Entwicklung fähig sind. Ihnen eignet einerseits das Stürmische, Unerwartete und Gewaltsame, auf der anderen Seite das Rätselhaft-Schicksalsmäßige, was uns dramatisch spannt auf jene

[1]) Über die relative Behandlung von Raum und Zeit im germanischen Drama vgl. den Shakespeare-Aufsatz des jungen Herder, Abschnitt: „Sollte es denn jemand in der Welt" usw.

Digitized by Google

hinter- und tiefengründigen Wirkungen, die durch eine an sich oft geringe und fast zufallsmäßige Begebenheit „ausgelöst" werden. Schon Aristoteles hat einige bevorzugte unter diesen Wendemotiven mit sicherer Hand herausgegriffen (s. S. 129 und 151), hat aber übersehen, daß die Gesamtwirkung des Dramas auf dem ständigen „Umschlag" der Lage und der Stimmung (der Figuren im Stück, aber auch der innerlich mitgehenden Zuschauer) beruht; daß das Drama eben seinem ganzen Wesen nach „umschläglich" ist und an einer „Peripetie" auf der Höhe des Vorganges nicht genug hat; daß sich also die Wirkung der wenigen bedeutenden Wendepunkte auf unzählige kleinere Strecken oder Schritte der Handlung verteilt und daß diese Kraftpunkte immer wieder den Durchblick auf den Vorgang erlauben.

Auch die Verbindung der seelischen Erregungen mit dem Eindruck der bühnischen Wandlungen oder der erstaunlichen, überraschenden Dinge, die da geschehen, hat schon Aristoteles eingesehen, wenn er für die Erregung von Furcht und Mitleid (also von „tragischen Affekten") jene Motive als besonders wirkungsvoll empfindet. Er weiß, daß das Furchtbare nicht mit dem schlechtweg „Wunderbaren" (oder „Mirakulösen", dem τερατῶδες) verwechselt werden darf, das zwar einen starken bühnischen, aber keinen dramatischen Eindruck machen würde; und „nicht jede Lust, sondern nur die gattungsgemäße darf man vom Drama verlangen" (c. 14). So muß denn auch das Wunderbare (θαυμαστόν), was im Drama vorkommt (wir denken auch an die Donnerschläge und an die zerreißenden Ketten in Schillers ‚Jungfrau', s. oben S. 121), dürfen Naturkatastrophen und plötzliche Todesfälle nur dann auf der Bühne erscheinen, wenn sie nicht nur eine auffallende, sondern vor allem (sinnbildlich) eine von uns insgeheim erwartete und doch im Augenblick überraschende Wendung im Gesamtvorgang herbeiführen oder begleiten. Das ganz Voraussetzungs-, Beziehungs- und Zwecklose, was nur durch seine Sonderbarkeit und seine Wucht „auffällt", gehört in die mimischen Sproßformen mit Einschluß der alten „Oper" und des Films, nicht aber in die ernstzunehmenden Werke des Dramas selbst.

Vielmehr müssen alle Wendungen, von denen hier die Rede ist, etwas von der Art des „sinnvollen Zufalles" in sich haben, von dessen Bedeutung für die Handlung als Ganzes oben (S. 116) die Rede war. So sehr sie uns im Augenblick überraschen, müssen wir doch hernach das Gefühl haben, daß wir sie eigentlich erwartet haben oder daß es „so kommen mußte", nur daß eben jene Wandlungsmotive das Notwendige auf einen Augenblick zusammendrängten. Wir begrüßen sie mit einem aufatmenden „Ach ja", nicht mit einem bloß verwunderten „Was nun?" oder mit

Digitized by Google

dem „Ach so" befriedigter Neugier. Die Fülle der Möglichkeiten solcher Wandlungsmotive ist bei einem echten Dramatiker so gut wie unerschöpflich, weil er jedem auftretenden „Neuen" diese Triebkraft in die Weite und in die Tiefe verleihen kann.

d) Stimmungsmotive

Die gegenständliche Wandlung bringt, wie schon öfters am Rande hervorgehoben wurde, immer auch einen Umschwung der Stimmung mit sich. Dieser hat wenig mit der allgemeinen Stimmungslage des Dramas (z. B. als eines ernsten oder heiteren) zu tun, wovon im zweiten Bande (unter der Überschrift: ‚Stimmungstypen') ausführlich zu sprechen sein wird. Aber auch die durchgehende Grundstimmung erfordert, wenn sie dramatisches Leben tragen und erzeugen will, stetig kleine Abwandlungen („Nüancierungen") und Abänderungen, wovon ja besonders die Clown-Szenen in Shakespeares großen Tragödien — im Nebeneinander der verschiedenen Seelenhaltungen — zeugen. Was da auch wieder ins Große getrieben wird, spielt sich tausendfältig im kleinen ab, wobei entsprechende Arten von Motiven bevorzugt oder bereitstehende Züge allgemeiner Art so behandelt werden, daß neben ihrem gegenständlichen Inhalt oder ihrem sonstigen Wertgehalt gerade ihre Stimmungsnote deutlich hervorspringt. Durch die meisterhafte Behandlung dieser kleinen „Wandlungen" der Stimmung gelingt es dem Dichter, unser Herz „zu wiegen zwischen Ernst und Spiele auf schwanker Leiter der Gefühle", wenn Spiel hier einmal mit der heiteren Lebensbetrachtung gleichgesetzt werden darf. Schiller weiß z. B. Wallensteins großem Monolog oder seiner sehr ernsten Auseinandersetzung mit der Gräfin immer wieder durch satirische Ausfälle auf die Gegner, aber auch durch das Einschießen sittlicher Gedanken, die den Plan des Verrates zu durchkreuzen scheinen, etwas hellere oder beruhigende Töne aufzusetzen, wie die herzzerreißende Aussprache zwischen Vater und Sohn am Ende der „Piccolomini" durch die immer wieder durchbrechende Liebe Maxens zu seinem Freunde, aber auch durch das Andringen an das Herz des Vaters (und umg.) eine Wärme erhält, welche das Staatsgespräch erst auf die Höhe der dramatischen Dichtung erhebt. Ein heißes Gefühl der eigenen königlichen Würde belebt Maria Stuarts Erwiderungen auf Burleighs Anklagen, während wir bei diesem nicht nur den kalten Diplomaten, sondern den ernsthaft um England besorgten Staatsmann reden hören. So brechen die Stimmungstöne immer wieder durch, bleiben aber rein „motivisch"; sie beherrschen immer nur den einzelnen Punkt, nicht die ganze Linie, die sich unter steten Stimmungsbrüchen vor uns entwickelt.

Digitized by Google

Umgekehrt wird die große Komödie immer den Ernst durchblicken lassen, der ihren Konflikten eigentlich zugrunde liegt und an den sie immer wieder dicht heranführt, zumal ja der komische Held gern am Schlusse „ernsthaft vernichtet" oder doch auf eine nicht mehr bloß erheiternde Weise „zur Räson gebracht" wird. Hier wie im ernsten Drama (und vielleicht noch merklicher als da) gründet sich die „Wandlung" entweder auf eine rasche Veränderung der äußeren Lage oder des beherrschenden Gesichtspunktes; sie äußert sich bei den Mitspielern und (auf dem Wege des „Rollentausches", s. oben S. 41 ff.) auch bei uns.

Wie die einzelne augenblickliche Stimmungswandlung, so liebt das Drama den reihenweisen Wechsel zwischen Ernst und heiterer Laune, Wärme und Kälte, Billigung und Satire, Hochgefühl und Niederdruck, die natürlich auf zwei Stimmen im Drama verteilt sein können. Bei der ersten Unterredung Fausts mit Mephistopheles (über Licht und Nacht) vertritt der Teufel immer das Recht der Zerstörung (als „Geist, der stets verneint"), während Faust erfüllt ist von der „ewig regen, der heilsam schaffenden Gewalt", was sich bis in die Registrierung der Rede hinein kundgibt. Eine helle freudige Stimme und Stimmung kennzeichnet (ganz abgesehen von allen tatsächlichen Gegebenheiten) die schottische Königin am Anfang des 3. Aktes von Schillers Stuart-Drama; ihr antwortet regelmäßig Hanna mit dunkler Stimmlage aus trüber Seelenhaltung; die eine knüpft an den Eindruck des Parkes mit seiner grünen Pracht und dem blauen Himmel darüber an, die andere an die für uns unsichtbaren Mauern, die ihn umgeben, an die ausgestellten Wachen usw. Scheinbar wird hier nur das Lokal beschrieben, in Wahrheit breitet sich eine mit schweren Gefahren geladene Atmosphäre aus. Der Dichter steht immer über den beiden gegensätzlichen Stimmen und Stimmungen, hat an beiden teil, läßt uns aber merken, welche mehr berechtigt ist oder läßt beide in einen idealen Zustand zusammenfließen, wie bei den Reden zwischen Faust und Gretchen beim Gartenspaziergang, die mit dem Liebesbekenntnis enden. Wie anders faßt der Dichter, wieder mit tiefer Ironie, Fausts Höhenflug in seinem „Gottesbekenntnis" und Gretchens ängstliches Fragen nach seiner Religion und nach seinem bösartigen Begleiter zusammen in die Verabredung für die folgende Nacht.

Natürlich kann der Stimmungsumschlag nicht nur von Satz zu Satz, von einer Äußerung zur anderen erfolgen und nicht nur Figuren gegensätzlich kennzeichnen, sondern manche Abschnitte können durch einzelne sinn- und stimmungsschwere Großmotive in scharfen Kontrast zueinander gesetzt, der entscheidende Wandel im Vorgang (das Nacheinander) von einer aufsteigenden zu einer absteigenden Linie (und umgekehrt) kann

Digitized by Google

durch ein solches Motiv eingeleitet werden. Zu diesen Stimmungsmotiven gehören die von Aristoteles der Tragödie vor allem zugeschriebenen Wandlungen: der „Umschlag" (die „Peripetie") und die „Erkennung", die beide wieder miteinander verbunden werden können (s. oben S. 148). Wir verstehen an dieser Stelle unter dem „Umschlag" eine besondere Motivgruppe und nicht jene allgemeine Umschläglichkeit, die nun einmal zum Wesen des Dramas gehört (s. oben S. 51). Aristoteles erwähnt in diesem Zusammenhange (Kap. 11) auch die Umkehr (*μεταβολή*) der Vorgänge (*τῶν πραττομένων*) in ihr Gegenteil, soweit diese Wandlung als (dramatisch-)wahrscheinlich erwartet oder als notwendig empfunden wird.

Er erinnert hier an den ‚König Ödipus' des Sophokles, einen ziemlich verwickelten Fall. Denn hier erscheint ein Bote, um den Helden zu erfreuen und ihn von der Furcht „wegen seiner Mutter" (und der Ehe mit ihr) zu befreien (indem er aussagt, daß ja Merope gar nicht die Mutter des Ödipus war!). Da er aber auf diese Weise die wahre Herkunft des Ödipus offenbart, bewirkt er (im folgenden) das gerade Gegenteil: was der Aufhellung der Lage dienen sollte, hüllt sie in neues Dunkel und Grauen und die Handlung rollt nun unaufhaltsam der Katastrophe zu; das Motiv war „zweideutig", es sollte Freude bringen und wirkte vernichtend. Während es sich hier schon um eine „Erkennung" handelt, ist der Umschlag in einem anderen Beispiel des Stagiriten mehr tatsächlicher Art: in einem uns nicht erhaltenen Drama des Theodektes, im ‚Lynkeus' ward der Held zum Tode geführt, während ein anderer ihm folgte, um ihm den Tod zu geben; es fügte sich aber, daß „aus dem, was von dem Gegner getan war, um den Lynkeus zu verderben, diesem die Rettung entsprang" (Vahlen). Das erste Beispiel arbeitete mit den Nebenmotiven des Irrtums und seiner Aufklärung, das zweite mit dem der „Fügung", die sich als gerecht erweist. So greifen die Stimmungsmotive wieder in andere Klassen hinüber.

Das ist natürlich vor allem bei der „Erkennung" der Fall, die mit der Aufklärung eines Wahnes arbeitet und damit Freude in Trauer verwandelt oder das Gegenteil bewirkt; diese Erkennung (*Ἀναγνώρισις*) bedeutet nach Aristoteles den Umschlag aus Unkenntnis in Kenntnis, was dann entweder zur Freundschaft oder zur Feindschaft der „zum Glück oder Unglück Bestimmten" führt. An sich ist die „Erkennung" natürlich ein Stimmungs- oder doch stimmungshaltiges Motiv, indem die neue Wahrheit entweder mit Freude oder mit Schrecken begrüßt wird; sie hat dann aber jene schicksalsmäßige Wandlung zur Folge, die Aristoteles gern die *Μετάβασις* nennt (c. 11). Der Grieche hat auch schon wohl beachtet, daß furcht- und mitleiderregende Dinge diese Wirkung um so mächtiger üben, wenn ihnen das Überraschende (das *θαυμαστόν*) oder gar das Schreckliche (das *ἐκπληκτικόν*) beigemischt ist[1]), was sie freilich nie ersetzen kann.

e) Motive der Lüge und des Irrtums

1. Nicht nur aus inhaltlichen Gründen, sondern wegen ihrer Kraft zur Wandlung der großen dramatischen Situation, also aus funktionalem

[1]) Vgl. zum Obigen J. Vahlen, Beiträge zu Aristoteles' Poetik (1914). S. 32 ff.

Digitized by Google

Grunde beliebt sind auf der Bühne jene Motive, welche die Zweideutigkeit alles dramatischen Geschehens hervorheben. Daher sind im Drama die Motive der unrechten Meinung, der Lüge und des Irrtums, der falschen Nachricht und der beschränkten Weltansicht (des Fanatismus, der Borniertheit u. dgl.) so überaus häufig, besonders soweit sie eben Wandlungen einleiten. Die Lüge kann komisch schon als Hauptmotiv auftreten: die ganze Handlung von Kleists ‚Zerbrochenem Krug' ist auf sie begründet und eine solche Fülle kleiner Lügen, Ausreden und Betrügereien geht nebenher, daß die ganze Atmosphäre von lustigen Spannungen erfüllt ist. Während hier der Lügner sich selbst zunichte machte, endet das eigentümliche, ziemlich lockere Gefüge großer und kleiner Lügen in Corneilles ‚Menteur' (nach spanischem Vorbilde!) auf glückliche Weise, indem eine (auf Irrtum beruhende) Lüge zur Wahrheit wird: der Lügner heiratet zuletzt ein schönes Mädchen, das er zu lieben vorgab, inzwischen aber wirklich liebgewann. Noch feiner ist das Motiv in Grillparzers Lustspiel behandelt, wo Lüge und Wahrheit anfangs durcheinander gehen und wir dem Lügner nicht böse sein können, bis dann zuletzt ein höherer als der gemeine Wahrheitsbegriff sich durchsetzt. Als Hauptmotiv in einem ernsten Drama ist die Lüge eigentlich nur im Gegenspiel, im Rahmen der „Intrige" zu verwenden (s. oben S. 137 f.). Eine Wandlung der Grundanschauungen wird damit eingeleitet. Eine bedeutende Wendung hat Goethe dem Lügenmotiv als wesentlichem Gliede einer ernsten Haupthandlung in seiner ‚Iphigenie' gegeben (nicht ohne Seitenblick auf den jungen Neoptolemos in dem ‚Philoktetes' des Sophokles), wo die wohlgemeinte Notlüge durch Wahrheit überwunden wird. Von höchster tragischer Wirkung ist der fromme Betrug der Prothoe in Kleists ‚Penthesilea' (Auftritt 13 ff.).

Um folgenreicher Wendungen willen können falsche Nachrichten leicht als Neben-, besonders Brückenmotive eingefügt werden, wie die Botschaft vom Tode des Kurfürsten in Kleists Drama oder vom Tode des Herodes bei Hebbel, die beide zunächst einen ungeheuren Gefühlsausbruch und damit eine neue Situation von innen her bewirken. Ähnlich steht es mit Irrtümern, wie bei den angeblich „schwedischen Hörnern" in Schillers ‚Wallenstein', die sich zuletzt als mißverstandene Signale Piccolominis erweisen: dieser Irrtum soll das Schicksal des Helden wohl nicht besiegeln, aber doch beschleunigen.

2. Die einseitig-falsche Beurteilung einer Lage kann wenigstens einen Teil der Handlung beherrschen, um dann plötzlich durch Aufklärung beseitigt zu werden, womit eine ganz neue Lage geschaffen wird. Dahin gehören z. B. solche Motive wie die falsche Auffassung des nächtlichen Aben-

Digitized by Google

teuers durch Frau Marthe Rull in Kleists Lustspiel oder die wechselseitige Fehlbeurteilung Achills und der Penthesilea im Finale seiner Tragödie. In gewissem Sinne hat jeder tragische Held (auch bei Schiller) durch seine eigentümliche „Verblendung", durch seinen tragischen Irrtum (den „Fehler", die ἁμαρτία im Sinne des Aristoteles), auch durch seine „Hybris" an solchen Irrtümern teil, die aber nicht rein verstandesmäßiger Art, sondern durch eine Art von Störung seiner seelischen Organisation bedingt sind. Das erklärt auch den sturen Rechtsirrtum des Erbförsters bei Otto Ludwig. Wieder mit einer Charakterstörung verbunden ist die eigentümliche („irrtümliche") Verkrampfung des Ehrbegriffs bei Lessings Tellheim, noch stärker die Verbitterung des Philoktetes bei Sophokles. Hier ist die Lage tatsächlich so verworren, daß der *Deus ex machina* eingreifen muß, um Rettung zu bringen.

Das ist denn auch der Fall in der Taurischen Iphigenie des Euripides, und vor allem am Schlusse der ‚Eumeniden' des Aischylos mit dem Urteil der Athena. Goethe löst folgerecht die Verwirrungen seiner Iphigenie und ihres Bruders auf ethischem Wege, durch den gläubigen Aufschwung der Seele und damit zur Befreiung von dem Irrglauben und Lüge. Solchen ernsten „Lösungen" stehen die heiteren zur Seite, die z. B. Lessings Minna mit ihrer gewagten Intrige bringt oder Anzengrubers Steinklopferhannes in unserem besten volkstümlichen Lustspiel mit seinen glänzenden Einfällen wagt. Beide setzen ihren Schutzbefohlenen im besten Sinne „den Kopf zurecht". Anzengrubers Lustspiele (z. B. der ‚G'wissenswurm') arbeiten überhaupt gern mit dem Motiv der unerwarteten (auf einer glücklichen Wendung eines Einfalls beruhenden) Erfüllung einer scheinbar unmöglichen Bedingung. Da wird echtes Menschentum zum Durchbruch aufgerufen, während der Irrtum in Possen und Schwänken (aber auch z. B. in G. Hauptmanns ‚Schluck und Jau') auf derb-komische Weise beseitigt wird. Gerade das Motiv der „anders erfüllten Bedingung" hat Goethe ins Edelmenschliche emporgehoben, indem er dem Orakelspruch eine humane Wendung gab.

Je höher der verschuldete oder unverschuldete „Irrtum" in das geistige Gebiet hinaufragt, je kräftiger die Spannung zwischen Schein und Sein ist und je größere Bedeutung im Laufe des Vorganges die eine wie die andere Seite gewinnen, um so tiefer führt das Drama in die Abgründe des dramatischen Weltbildes hinab; der Irrtum wird aus einem Motiv der Handlung zum Bauglied des Vorganges. Auch Götz und Egmont sind Irrende und Getäuschte. Es ist aber klar, daß bei diesen Helden Goethes der Irrtum aus der Tiefe ihrer Seele entspringt und nicht gerade das Geringste im Gefüge ihrer Persönlichkeit bedeutet. Damit ge-

Digitized by Google

langen wir auf die letzte Höhe des tragischen Irrtums, der mit der Existenz des Menschen gegeben ist und die Vollendung seiner Bestimmung ermöglicht; wir denken an Goethes Faust, von dem es gleich zu Anfang heißt:

„Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen."

Das gilt vom Vorgang im großen, für die Handlung aber ist das Motiv des ewigen Irrtums entscheidend: „Es irrt der Mensch, solang er strebt"; aber Irrtum und Streben, Hohes und Niederes sind hier aufs engste ineinander geschlungen [1]).

§ 4. DAS MOTIVISCHE GEWEBE DER HANDLUNG

1. Wir haben bisher die Motive an sich betrachtet, vor allem nach ihrer Funktion im Aufbau der Handlung. Doch müssen wir noch einen Blick auf das Gewebe des Ganzen werfen, zu dem sich die Einzelzüge zusammenschließen. Dieses Ganze ist immer das Drama und auf das Geflecht der dramatischen Handlung gehen alle Motive aus, sobald sie sich gruppenweise zusammenschließen; da gibt es zunächst ganz enge Verbindungen des zeitlich oder örtlich Benachbarten, was dann durch das Band von Ursache und Folge oder wenigstens durch gewisse „Haken und Ösen" miteinander verknüpft wird (indem z. B. am Ende einer Szene ein Befehl gegeben wird, der am Anfang der nächsten schon ausgeführt ist); weiterhin schließen sich größere Motivreihen in der Art der Bogenführung des Vorganges zusammen, und besten Falles ist die vordergründige Handlung eine lückenlose Reihe von Einzelzügen und deren Gruppen, die in der Bühnenzeit aufeinander folgen, obwohl ihr Zusammenhang in der dargestellten Wirklichkeit oft von anderer Art wäre (z. B. von der eines Nebeneinander oder einer Nachholung des früher Geschehenen). Auch diese Gesamtfolge aber behält das Gepräge der einzelnen Motive: sie ist ganz und gar dramatisch, insofern sie immer auf Veränderung drängt (und damit auch unsere Seele in steten Bewegungen erhält). Sie hat weiter die Fähigkeit, sich auszubreiten, indem eine Motivgruppe andere Züge verwandten Inhalts herbeiholt (z. B. bei der Schilderung eines Feldlagers oder einer Bankettszene, da es denn nicht an „Füllmotiven" fehlen darf); und sie ist endlich von Grund auf dramatisch dadurch, daß sie immer wieder Durchblicke eröffnet auf den Vorgang. Wenn Wallenstein bei der Nachricht von der Gefangennahme seines Unterhändlers Sesina in die Klage

[1]) Vgl. R. Petsch, Einführung in Goethes ‚Faust' (2. Aufl., Hamburg, 1942), bes. S. 55 ff.

Digitized by Google

ausbricht: „Es ist ein böser Zufall", so verspüren wir hier mehr als einen (wenn auch „sinnvollen") Zufall; wir hören die Flügel des Schicksals rauschen und sehen den Helden der Katastrophe entgegengehen. Inhaltlich sind nicht alle verwandten Motive gleichartig und gleichwertig; aber der Dramatiker braucht deren gar viele und bedarf ihrer ganzen bunten Mannigfaltigkeit, welche diejenige des Lebens (und zwar des dramatisch bewegten, auf dramatische Weise angeschauten Lebens) widerspiegelt. Jedes verwendete Motiv gehört mindestens einer bestimmten Gruppe an; oft aber spaltet sich seine Wirkung in mehrere Äste und leitet da und dort neue Verbindungen ein. Das ist von jeher so gewesen, und so steht der Dichter als Motivverwerter im Zuge der dramatischen Tradition, wie er andererseits seinen Zeitgenossen gewisse Zugeständnisse machen wird. Wenn wir Szenen aus dem Soldatenleben auf der Bühne sehen, so kann der Dichter auf eine lange Überlieferung zurückgreifen; schon bei Schiller haben gewisse Szenen der alten Wanderbühne mit ihren „Haupt- und Staatsaktionen" Pate gestanden: Unterhaltungen, Kritiken, Späße, Reibereien, brutale Herausforderungen, auch dienstliche Befehle usw. gehören zu dem „motivischen Apparat" solcher Szenen und kehren denn auch in modernen Offiziersdramen wieder, z. B. in Hartlebens ‚Rosenmontag'. Aber natürlich haben die Soldaten um 1900 ihr eigenes Leben und damit ihre besonderen Motive (z. B. Verkehr mit den Burschen, mit Zivilisten usw.) gegenüber denen des Dreißigjährigen Krieges. Die Einzelmotive sind auch jeweils in verschiedene Stimmung getaucht: ein Offiziersdrama kann ja, was die Auswahl und Behandlung der Motive angeht, sehr verschieden angefaßt werden: heroisch, satirisch, sentimental usw.

Das jeweilige Thema bringt es denn auch mit sich, welche Motivgruppen inhaltlicher und gemütlicher Art den Vordergrund beherrschen, welche als bloße Brücken oder gar als Füllmaterial (s. oben S. 131 f.) in Betracht kommen. Die Hauptmotive werden immer in stärkerem Grade mit der Seele des Helden und mit seinem persönlichen Konflikt verbunden sein, aber auch das Gegenspiel wird seine eigenen Motive haben (z. B. die Intrige, im Lustspiel das Horchen, das Mißverstehen, die Neugier usw.). Anderes wird einfach dem „typischen Zubehör" überlassen bleiben, etwa bei Figuren, welche „das Milieu" darstellen (wie in ‚Wallensteins Lager'). Bei den Hauptfiguren werden die Redemotive überwiegen (Angriff und Abwehr, Überzeugung und Widerlegung, Zweifel und Beruhigung, Werbung und Antwort usw.), von denen weiter bei der Besprechung des Dialoges noch die Rede sein wird. Bei den Nebenfiguren treten, mit ihrer Entfernung von der Hauptfigur, immer stärker die mimischen Motive, die körperlichen und die Sprachgebärden hervor.

Digitized by Google

2. Auch dem Inhalt nach verteilen sich die Motive vorzugsweise (nicht ausschließlich) auf die einzelnen Grundfiguren der Handlung. Der Held für sich wird meist aus persönlichen Gründen handeln, natürlich aus solchen, die ihn selbst in Bewegung setzen und eine Gegenbewegung von außen hervorrufen. Ehrgeiz und Machtgier, Rachsucht und Mißgunst, aber auch eine heiße Liebesleidenschaft oder ungeheure Genußsucht, weiterhin Titanismus und nicht zuletzt das Streben nach Gottähnlichkeit, vielleicht auch der Drang zum Märtyrertum sind wohl die häufigsten und wichtigsten Motive dieser Art, von denen wenigstens das letztere schon in eine andere Gruppe übergreift. Auch eine glühende Liebe zum Vaterlande, zu Staat und Volkstum kann das Grundmotiv sein, das in dramatische Verwicklungen hineinführt, obwohl im allgemeinen die gesellschaftlichen und Gemeinschaftsmotive eher beim Gegenspiel zu suchen sind und bei dem Helden erst in zweiter Linie, als Anwälte des Gegners in seiner eigenen Brust zu Worte kommen. Bei Schillers Fiesko verkehrt sich sein republikanischer Freiheitsdrang, bei seinem Wallenstein der Gedanke an den Frieden Deutschlands sehr rasch in jene ganz persönlichen Motive, während z. B. das echte Republikanertum bei Verrina, das soldatische Pflichtgefühl (mit bedeutenden Abtönungen) bei den beiden Piccolomini vorherrscht: bei ihnen spielen persönliche Motive wie der Ehrgeiz des alten und das Liebessehnen des jungen Grafen erst die zweite Rolle. Es ist klar, daß diese Motive, auch z. B. der beschränkte Blick der Masse für hochfliegende Ideen, in Chor- und Volksszenen am stärksten zum Ausdruck kommen, was sich an den Chören der ‚Braut von Messina' beobachten läßt.

Mit den Worten Titanismus und Märtyrertum rührten wir schon eine Sphäre des inneren Lebens an, die über das rein Persönliche und Gemeinschaftliche, auch über das historisch-politische Leben hinausweist auf höhere Breiten der Welt, in denen der Geist zu Hause sein kann. Wir können hier von „übergreifenden Motiven" reden: von religiösem Hochmut, der Gott ähnlich werden und von der Demut, die ihm dienen will bis zur Aufgabe des Selbst. Damit ist auch der Wertunterschied angedeutet, der alle diese Motive als mitschwingende Note begleiten und ihnen eine charakteristische Farbe geben kann. Im ernsten Drama werden die persönlichen Motive immer am ehesten verneint, die gemeinschaftlichen bejaht werden, was die „moralische Beurteilung" angeht; freilich kann ein höheres Ethos sich darüber erheben und in dem kühnen Revolutionär, dem Gottesstürmer usw. den wahren Menschen zeigen, der unter dem Übergewicht und der „Gravitation der Nichtswürdigkeit" (Goethe) zusammenbricht.

Digitized by Google

Auf diese Weise gewinnen die inhaltlichen Motive also Relief und Farbe. Dazu trägt weiterhin die Tatsache bei, ob sie vorzugsweise dem Tun, dem Wollen, dem Angreifen des Menschen entspringen oder ihn als Helden im Leiden und Dulden, unter dem freiwillig aufgenommenen Joch eines Sollens zeigen. Auch hier sind Übergänge möglich. Ein Stürmer und Dränger wie Ibsens Brand fühlt sich als Diener seines Gottes, dem er sich restlos unterwirft und dessen Worte er ohne Widerspruch befolgen will; dennoch spricht aus ihm ein leidenschaftlicher Willensmensch, der mit seinem „Ideal" sich selbst bejaht. Gerade solche Doppeldeutigkeit aber zwischen persönlichen und Gemeinschaftswerten, zwischen irdischen und Jenseitszielen, zwischen bejahens- und verneinenswerten, zwischen aktiven und passiven Motiven entspricht durchaus dem Gepräge des Dramas.

3. Natürlich kann sich auch ein sehr persönlicher Wille bei Neben- und vor allem Gegenspielern regen, wie die Rachsucht des in seinem Ehrgeiz verletzten Buttler bei Schiller. Wenn sein ehrgeiziges Streben unter demjenigen Wallensteins steht (weil er keinen überpersönlichen Nebengedanken damit verbindet), so ist seine Rachsucht noch viel düsterer als die des Friedländers „von Regensburg her". So sinkt die Reinheit und Höhe der republikanischen Gefühle bei den Schildgenossen Verrinas, der Offiziersgedanke in Wallensteins Umgebung von Illo und Terzky abwärts (freilich mit Ausschluß Maxens) erheblich ab. Umgekehrt handelt auch Wallenstein an seinem Untergebenen noch weit unbedenklicher als an seinem Kaiser, was besonders an seinem Spiele mit Terzky-Illo und mit Buttler hervortritt. In Fieskos Verhältnis zu dem Mohren schwingt seine ganze Rücksichtslosigkeit und Überheblichkeit mit, die er doch anderwärts in edleren Formen betätigt — abgesehen von seinem brutalen Vorgehen gegen Giulia Imperiali. Wir lernen damit eine neue Seite der Motivgebung kennen: eine Art von sittlicher, auch wohl sozialer Hierarchie, wonach die einzelnen Züge entweder von Hause aus auf eine bestimmte Stufe gehören (z. B. der Hang zur Intrige, zur Verleumdung) oder aber (was dramatischer ist) erst durch ihre Behandlung auf eine solche Stufe gerückt werden.

Es konnte nicht ausbleiben, daß wir bei unseren bisherigen Ausführungen immer wieder auf spätere Kapitel unserer Darstellung vorgriffen. Motive „charakterisieren" ja weithin die dramatischen Figuren wie ihre Umgebung; aber sie kamen schon hier zur Besprechung, weil sie ja für das Eingreifen der genannten Faktoren in die „Handlung" bezeichnend waren. Ähnliches gilt von gewissen Verhaltungsmotiven auf rassischer oder charakterologischer Grundlage. So äußert sich in be-

Digitized by Google

stimmten Motiven z. B. der schauspielerische Darbietungsmensch (wie Lessings Riccaut), der zähe Beharrungsmensch und der trotzige Draufgänger, die biedere Ehrlichkeit (des Tieffenbachers, der als einziger Soldat im Lager seine Zeche bezahlt!) oder die Liederlichkeit (des ewig verschuldeten Isolani), die Zügellosigkeit (des betrunkenen Illo) oder die Pedanterie (eines Bancban bei Grillparzer), die Freudlosigkeit (des Stubenmenschen Wagner in Goethes Faust). In allen diesen Fällen streut der Dichter kleine „typische Züge" aus, die in der Handlung als Motive auf kurze Spannung wirken, letzthin aber doch wieder nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern den „Charakter" in Bewegung, in Handlung zeigen. Ähnlich greifen das Lagerwesen oder die Alpennatur in Schillers Dramen, die taurische Landschaft oder der Hof von Ferrara, die verschiedenen Stätten der niederländischen Geschichte in Goethes Werken mit kleinen Zügen, aber bedeutsam in die Handlung ein, indem sie deren Lebensraum mit „Atmosphäre" erfüllen. Wir nähern uns aber auch hier wieder anderen Abschnitten dieses Werkes, z. B. über „Raum und Zeit", die auch außerhalb der verwendeten Motive ihre besondere Behandlung erfordern.

KAP. V. DIE DRAMATISCHE HANDLUNG, 2. TEIL

§ 1. DIE EINHEIT UND GLIEDERUNG DER HANDLUNG. ALLGEMEINES ÜBER DIE HAUPTHANDLUNG

1. Wie der Vorgang, so bildet also auch die Handlung dank dem sinnvollen Zusammenschluß und der lebendigen Wechselbeziehung aller Motive eine Einheit und in gewissem Sinne eine künstlerische Ganzheit, freilich weniger in der Art eines Rund-, als eines mehr oder weniger erhabenen Flachbildes. Die organische Einheit des Vorganges besteht und wirkt, auch wenn sie nicht immer durchgeführt oder gar klar durchschaut wird. Die empirische Einheit der Handlung dagegen geht in hohem Grade den Verstand an; sie wird oft von Punkt zu Punkt aufgezeigt und doch zum Teil nur vorgetäuscht, weil sie vom Vorgang her mit einer großen Fülle irrationaler Züge arbeiten muß. (Der griechische *Deus ex machina* beschließt die Handlung, läßt sich aber aus ihr nicht begreifen.) Ebensowenig wie sich die Handlung rational völlig „auflösen" läßt, ist sie durchweg „bühnenfähig", obwohl an sich die Handlung der Vorgang ist, wie er auf der Bühne, als dem künstlerischen Abbilde des wirklichen Lebens, vor uns erscheint. Wenn wir aber schon im Leben ein Geschehnis niemals ganz lückenlos von Anfang bis zu Ende

Digitized by Google

mit allen Einzelheiten verfolgen können, sondern vieles erraten (auch vieles weglassen) müssen, um einen „Überblick" und ein „Verständnis" zu gewinnen, so arbeitet die dramatische Handlung nach dem Gesetz der Perspektive; der Dichter beleuchtet die Gipfel stärker, läßt die Täler z. T. im Schatten liegen und versteckt anderes, wovon nur die Spitze oder die äußersten Konturen angedeutet werden. So spielt sich die Handlung nur zum Teil „offen" ab, zum anderen Teil läuft sie „verdeckt" hinter der Szene ab; sie wird dann durch Berichte ergänzt und zugleich dramatisiert (wie z. B. Tellheims und Minnas erstes Auseinandergehen durch die spaßige Erzählung des Wirtes oder Maxens Tod durch den tief-tragischen Bericht des schwedischen Hauptmanns); oder das Fehlende wird mit ein paar Andeutungen abgemacht, hier und da auch nur geahnt, wo sich die Folgen des nichtdargestellten Geschehens merken lassen (z. B. bei der plötzlichen Umstimmung einer Person, von der wir wissen, daß sie inzwischen mit einer anderen Figur zusammengetroffen ist). Diese Mischung von offenen und verdeckten Handlungsteilen entspricht nicht nur den „Bedürfnissen" der Bühne in ihren zeitlichen und räumlichen Beschränkungen, sondern wird in der Hand des Dichters zu einem richtigen Mittel der sphärischen Rundung oder Profilierung des Ganzen; jedenfalls vermeidet er so einen rein „linearen Eindruck", der ja doch dem Wesen einer dramatischen Handlung nicht entsprechen würde. Und gerade in der stark verkürzten, meist unter Hervorhebung ihres Sinngehaltes vorgetragenen „Verdeckten Handlung" blickt der Vorgang und tritt das eigentliche Lebensmark der Handlung deutlicher hervor als bei den offenen Szenen, die uns so oft um ihrer selbst willen fesseln. Weiter aber erwecken gerade die verdeckten Teile an Stelle der Folge von lauter unmittelbar spannenden Szenenteilen den tiefen Eindruck einer durchgehenden, geheimnisvollen Gefügtheit.

Die Handlung und alles, was mit ihr zu tun hat (wie Raum und Zeit oder die Träger des Vorganges), will ja bei dem Zuschauer zunächst den Eindruck der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit erwecken — auch wenn es (z. B. im Märchendrama) um die innere Notwendigkeit einer traumhaften Welt geht. Natürlich ist dieser Eindruck nur ein „ungefährer"; wir dürfen in ihn nicht eindringen mit der Sonde des Logikers oder mit dem Spürsinn eines Detektivs; sonst ergeben sich allerlei Lücken, Brüche und Widersprüche [1]), über die das Theater einfach hinwegspielt und an die es uns nicht denken läßt. Im Zuge der dramatischen Einstellung,

[1]) Ein abschreckendes Beispiel der Kritik „mit der Uhr in der Hand" sind z. B. G. Kettners Analysen von Lessings Dramen (besonders der ‚Emilia Galotti'): vgl. meinen Aufsatz ‚Lessings Dramen' in Ilbergs ‚Neuen Jahrbüchern' 1906, 1. Abt., S. 206 ff.

Digitized by Google

die von vornherein nach der inneren Lösung des Konfliktes verlangt und jede einigermaßen dazu stimmende äußere Verknüpfung und Vollendung der Tatsachen dankbar begrüßt, nehmen wir alles hin, was nicht merklich gegen die Wahrscheinlichkeit verstößt [1]).

2. Die Einheit des Vorganges also ist wesenhaft und ist vorgegeben; diejenige der Handlung gehört der Erscheinung an, ist fiktiv und wird vor unseren Augen „hergestellt", wobei wir selber mitwirken. Die Einheit des Vorganges ist von vornherein durch das Ziel (die Katastrophe) bestimmt, die in genauer Übereinstimmung mit der Anfangssituation steht. Die Abwege und Umwege, auf denen dieses Ziel erreicht wird, verstärken nur die Festigkeit der Grundrichtung und erweisen sich als notwendige Teile des Vorganges selbst, die sein Wesen (zum Teil unter Brechungen) verstärken; auch sie sind Gliedmaßen des Organismus, die von ihm leben wie er von und in ihnen, und von denen auch keines fehlen dürfte, ohne das Lebensgesetz des Vorganges zu verletzen. So gehört ja Gretchen sowie Helena unzertrennlich zu dem Vorgang von Goethes ‚Faust', wie er sich in der endgültigen Phase der Arbeit am Werk dem Dichter darstellte.

Die Verknüpfung des Ganzen mit diesen gliedhaften Teilen erfolgt von der Idee, der dramatischen Gesamtanschauung her. Insofern darf natürlich Aristoteles fordern, daß die Handlung (unter der er vor allem den „Mythos", also unseren „Vorgang" versteht, s. oben S. 64 f.) eine in sich abgeschlossene (τελεία) Einheit sei (cap. 6); er sagt aber, mit ebensoviel Recht (cap. 8), daß diese Einheit nicht auf derjenigen der Person beruhe. Eine biographische Stationenfolge kann, rein von der äußeren Handlung aus gesehen, durchaus „geschlossen" sein und das Ganze wirkt dennoch undramatisch, weil die innere Einheit des abgerundeten Vorganges fehlt. (Ein menschlicher Lebenslauf ist kein solcher Vorgang; anders eine Art mythischer Biographie, wie diejenige Fausts.) Um des dramatischen Gesamterlebnisses willen verlangen wir immer wieder, daß alle Teilvorgänge (z. B. die verschiedenen großen „Irrtümer" Fausts) sich vor unserer Phantasie als notwendige Glieder des Ganzen ausweisen, von da aus verstanden werden und das Ganze selbst wieder besser verstehen helfen.

[1]) Natürlich verhalten sich hier die verschiedenen Zeiten und Nationen verschieden; aber diese Unterschiede treten mehr im Bereiche des dramatischen Spiels, des Theaterstückes usw. hervor. Es ist auffallend, daß die Meisterwerke der großen Dramatiker alle so gebaut und derartig vom Vorgang her beleuchtet und belebt sind, daß wir gar nicht daran denken, die realen Möglichkeiten der Handlung nachzuprüfen, auf der anderen Seite aber „naiv" davon überzeugt sind, daß alles stimmt.

Digitized by Google

Zugleich aber lassen wir es uns als Zuschauer gern gefallen, daß die Handlung scheinbar von ihrer geraden Linie abirrt, sich auf Nebenwegen aufhält und deren eigenen Zauber aufweckt, so daß wir uns, als empirische Menschen, an einem bunten Allerlei, an einem Nach- und Neben- und Durcheinander erfreuen, während der geistige Mensch in uns, der bei einem echten Drama immer „mitgeht", zugleich das Mit- und Füreinander ahnt. Das stete innere Schwanken zwischen beiden Betrachtungsweisen gehört durchaus zum Wesen des dramatischen Erlebnisses und entspricht demjenigen von dramatischer Dichtung und Mimus, die nicht ohne einander bestehen oder uns doch nicht voll befriedigen können. Wir haben es im folgenden weniger mit der Idealeinheit des Vorganges zu tun, der unsere früheren Erörterungen (Kap. III) gerecht zu werden suchten, als mit der Notwendigkeit der Handlung, immer wieder eine gewisse Einheitslinie zu gewinnen, die durch das Ganze hindurchläuft und zunächst nur auf die Lösung der anfänglichen, immer wiederholten Fragestellungen im Reiche der Erfahrung ausgeht. Es wäre also auch hier vom Übel, wenn eine Nebenhandlung vorübergehend die Herrschaft an sich risse und wir darüber die Hauptlinie aus dem Auge verlören. Diese „lineare Einheit" verbürgt uns als Menschen der Erfahrung schon in einem gewissen Grade die Richtigkeit, auch die Folgerichtigkeit dessen, was da auf der Bühne vor sich geht (wie wir uns ja bei unserer Erinnerung an Erlebtes leicht an der Zeitfolge ausrichten und von daher die Einzelheiten zu einer gewissen, sinnhabenden Ganzheit zusammenschließen). Es genügt also auch nicht, daß eine Reihe gleichlaufender, gleichgestimmter oder auf den gleichen Gegenstand bezüglicher Teilhandlungen aufeinander folgen oder ineinander geschlungen sind. Wir verlangen eine gewisse Einheit des Geschehens, die von weither diejenige des Vorganges widerspiegelt. Nur sind hier die Verbindungen der Glieder oft loser, sozusagen „klapperiger", durch Haken und Ösen oder durch Scharniere hergestellt; wir sehen sie dann eben aneinander anschließen, während wir im Vorgang die innere Beziehung der Teile, ihre Abstimmung aufeinander, ihre stufenweise („hierarchische") Zusammenordnung wahrzunehmen wünschen. Es ist also handlungsmäßig ohne weiteres verständlich, daß z. B. Mephistopheles (‚Faust' II. Akt 1) sich die Zeit damit vertreibt, die Hofleute zu unterhalten und zu necken (den „Leibarzt" zu spielen), während sein Begleiter die Erscheinungen von Helena und Paris (durch den Gang zu den „Müttern") vorbereitet. Damit ist eine Lücke ausgefüllt, die in der offenen Handlung notwendig klaffen müßte (da Fausts magisches Beginnen und die Vorbereitung des Kommenden nicht auf die Bühne gehören), während Fausts großes Erlebnis,

Digitized by Google

das sich als „verdeckte Handlung" abspielt, den Vorgang für unsere Phantasie geschlossen erscheinen läßt. Gleichzeitig dient natürlich die „Brückenhandlung" gleichsam unserer zeitweiligen Entspannung. Wir kommen von „Unerhörtem" und gehen „Ungeheurem" entgegen; inzwischen erhält unsere Seele auch einen Augenblick Ruhe und das ganze magische Geschehen wirkt um so überzeugender, als es sich scheinbar lückenlos vor uns abspielt, wie ja überhaupt Mephistopheles immer dafür sorgt, dasjenige, was wir eigentlich nur mit der höchsten Vernunft erfassen könnten, auch einigermaßen unserem Verstande nahezubringen.

3. Es scheint von besonderer Gefahr für die einheitliche Wirkung der Handlung, wenn ihr Träger zu wechseln scheint. Der bekannteste und lehrreichste Fall ist Shakespeares ‚Julius Cäsar', wo der Held der ersten Hälfte durch eine Gruppe in der zweiten Hälfte ersetzt zu werden scheint. Dennoch geht durch die Handlung, wenn sie richtig aufgefaßt wird, kein Riß hindurch. Wie der Vorgang des ganzen Dramas den Kampf zwischen der sterbenden Republik und der werdenden Monarchie darstellt, so dreht sich die Handlung sozusagen um das „Cäsarische Unternehmen", das nachher von Antonius fortgesetzt wird. Das Erscheinen von Cäsars Geist bei Philippi verbürgt denn auch diesen durchgehenden Faden, die „Einheit des Geschehens", die derjenigen des Vorganges (in entsprechender Projektion auf eine andere Ebene) entspricht. Unter diesem Gesichtspunkt verstehen wir es ferner, warum es sich Goethe erlauben durfte, zeitweilig seinen Götz von Berlichingen aus den Augen zu verlieren und sich „in Adelheid zu verlieben". Der Adelheid-Faden ist sehr wichtig im Gewebe der Geschehenseinheit, die uns denn auch in den erotischen Szenen immer wieder vor Augen gerückt wird (auch durch Adelheids Treubruch gegen Weislingen usw.), so daß wir vielleicht gerade auf diese Weise über die rein biographische Einheit hinweg zu einer höheren gelangen. Nur ist zuzugeben, daß die zeitweilig auseinanderfallenden Teile der Handlung eben nicht so genau aufeinander abgestimmt werden, wie es in Shakespeares Drama der Fall war, daß die Verbindungsfäden (hier „in einer gar zu offenen" Form des Dramas) oft recht locker und dünn sind. Etwas anders liegt der Fall in Schillers ‚Don Carlos', wo in der abrollenden Handlung (und eigentlich schon auf ihrem Höhepunkte) die Gestalt Posas diejenige des Freundes an Bedeutung und an Energie weitaus überragt; aber wenn auch die Carlos-Handlung zurückgedrängt zu werden scheint, die Begebnis-Einheit des Ringens der neuen Mächte gegen die alten (was ja dem Vorgange weithin entspricht) bleibt dennoch gewahrt. Es ist ja auch im Leben nicht unbedingt nötig für die Auffassung einer gegliederten Gesamthandlung, daß ihr Hauptträger der-

Digitized by Google

selbe bleibt. Der Dreißigjährige Krieg bildet für uns eine große Einheit, trotzdem er deutlich in mehrere große Teilhandlungen zerfällt und die Führer wechseln; so „historienmäßig" dürfte es freilich auf der Bühne nicht zugehen, aber eine gewisse Freiheit läßt sich mit der grundsätzlichen Einheit des Geschehens gut vereinen. Shakespeare hat mit seinen Königsdramen den Beweis dafür geliefert.

Wir haben noch auf zwei Grenzfälle hinzuweisen. Man hat Schillers ‚Tell' oft zum Vorwurf gemacht, daß hier drei Handlungen nebeneinander herliefen und lose genug verknüpft seien: die Handlung Wilhelm Tells (mit Geßler), die Befreiung der Waldstätte und die Aktion des Adels (Attinghausen, Rudenz und Bertha). In Wahrheit sind auch das drei notwendige Fäden im Gewebe des Ganzen, die ja auch im Sinne des Vorganges ganz eng zusammengehören. Und im Sinne des Vorganges mit seiner Problematik liegt es durchaus, daß Tell wie Rudenz anfangs ihre eigenen Wege gehen (wenn auch aus verschiedenen Gründen) und erst nachträglich, durch die Not der Zeit (oder durch den heißen Atem der geschichtlichen Vorgänge) in die Volkshandlung sozusagen hineingezwungen werden. Ist doch die Überwindung des Eigenbrötlertums bei Tell geradezu das psychologische Thema des Dramas, wodurch es wieder typisch-menschliche Bedeutung gewinnt. Da kann es nicht ausbleiben, daß die zunächst mit Absicht getrennt gehaltenen Fäden (ebenso wie derjenige Stauffachers und selbst Geßlers) streckenweise ihre eigenen Reize entfalten und gleichsam um ihrer selbst willen erscheinen — freilich immer schon mit jenen Haken und Ösen versehen, mit denen sie zunächst punktweise, später endgültig an die Geschehniseinheit angeschlossen werden. Diese aber umfaßt auch die Befreiung der Waldstätte, die genau dem Vorgangsmotiv: „Kampf zwischen Tyrannei und Freiheit" entspricht.

Wieder anders liegen die Dinge bei Hauptmanns ‚Webern'. Hier fehlt jeder einheitliche Held, einzelne Figuren von etwas stärkerer Energie gehen von einem Akt zum anderen über, um dann wieder die Führung aus der Hand zu lassen. Tatsache ist, daß wir es hier mit einem Gruppenhelden, eben mit dem Webervolk, zu tun haben, das sich in einzelne Figuren auseinanderteilt, wie der Held eines großen Geschichtsdramas in verschiedenen Situationen auch verschiedene Schichten seiner Persönlichkeit offenbart. Die Weber sind eben eine „Kollektivpersönlichkeit". Damit treten auch die einzelnen „Situationen", in denen sich das notleidende Volk zu zeigen hat, scheinbar weit auseinander, was schon durch den Wechsel des Spielraumes bedingt ist. In Wahrheit aber geht ganz deutlich eine große, einheitliche Geschehnislinie durch das Ganze hindurch: der ikarische Versuch der hungernden Weber, ihre Lage zu bessern, der nur zu neuem und tieferem Elend führen kann [1]). Eine solche Geschehniseinheit, die wieder auf irgendeinen höheren Vorgang (z. B. auf den Kampf zwischen angemaßter Macht und ausgleichender Gerechtigkeit in der Geschichte) hinweist, dürfte sich in allen „Historien" Shakespeares aufzeigen lassen, während die Einheit der von einem „Helden" gelenkten Handlung oft sehr rasch, wenigstens auf lange Strecken entschwindet.

[1]) Vgl. meinen Aufsatz in Ilbergs ‚Neuen Jahrbüchern' 1907, 1. Abt., Bd. 19, S. 566 f.

Digitized by Google

4. Etwas wesentlich anderes als diese übersehbare und merkliche Geschehniseinheit verlangt im Grund auch Lessing nicht, der freilich die logischen Bindungen, im Sinne der Aufklärungszeit, überscharf betont[1]):

„Der natürliche Gang reizet das Genie, und den Stümper schrecket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen könne; das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das ineinander Gegründete, sondern nur auf das Ähnliche oder Unähnliche gehet, wenn er sich an Werke waget, die dem Genie allein vorgesparet bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts miteinander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese miteinander zu verbinden, ihre Fäden so durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem anderen verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz, und nur das." (‚Hamburg. Dramaturgie', Stück 30, vgl. auch Stück 1.)

Doch widerstreiten auch diese Sätze des großen Dramaturgen letzten Endes unserer Einsicht nicht, daß auch in festgeschlossenen Ereignisketten Überraschungen und Wunder vorkommen können (so gut wie im Leben), die dann eben als Lebenszüge von eigener Art (davon wir doch „soviel Erfahrung haben") mit aufgenommen und in den Gesamteindruck eingeschmolzen werden. Auch wenn das äußerliche „Ungefähr", d. h. der blöde Zufall ausgeschlossen ist, kommt die seelische Verkettung nicht ohne jene irrationalen Einschüsse und die „Fügung der Tatsachen" nicht ohne jene „sinnvollen Zufälle" und Begegnungen aus, die ja auch der Dramendichter Lessing nicht hat entbehren können. Wollte er doch ein Faust-Drama bürgerlicher Art, ohne „Teufelei" schreiben, wo „die Ereignisse so sonderbar aufeinander folgen sollten, daß bei jeder Szene der Zuschauer würde genötigt gewesen sein, auszurufen: das hat der Satan so gefügt"[2]). Auf dieselbe Linie gehört das Zusammentreffen der Liebenden in dem gleichen Gasthofe (‚Minna von Barnhelm') oder das Dazwischentreten der Orsina in einem entscheidenden Augenblick (in der ‚Emilia Galotti'); auch Tellheims Wutausbruch am Schlusse ist keineswegs „motiviert", sondern läßt unerwartet und ganz überraschend (in der Art der Auslösung) eine Seite seiner Seele hervortreten, von der Minna dann bewundernd sagt: „Ich kann es nicht bereuen, mir den Anblick Ihres ganzen Herzens ver-

[1]) Ähnlich logizistisch (und ohne Rücksicht auf die irrationalen Motive) faßt i. a. F. Saran und seine Schule die „Handlung" auf. S. unten S. 180 f.

[2]) Vgl. den Bericht des Malers Friedrich Müller (1777) bei R. Petsch, Lessings Faustdichtung (1911), S. 45.

Digitized by Google

schafft zu haben." Alles das verstehen wir aus dem einheitlichen Gesamteindruck des Geschehens. Daß unser Dichter den Entschluß seiner Emilia zum Tode von allem Irrationalen zu befreien sucht und Odoardos blutige Tat fast ängstlich psychologisch begründet hat, macht die erkältende Wirkung dieser an sich hochtragischen Szene aus. Der alte Goethe hat daran erinnert, daß Schiller, der geborene Dramatiker, „nicht für vieles Motivieren war, wie er überall kühn zu Werke ging" und daß er erst auf dringliches Zureden des Freundes Geßlers Forderung des Pfeilschusses durch das „Großtun" des Knaben Tell mit der Geschicklichkeit seines Vaters begründete; resignierend fügt Goethe hinzu: „Daß ich dagegen oft zu viel motivierte, entfernte meine Stücke vom Theater. Schillers Talent war recht fürs Theater geschaffen" [1]).

So hat auch die äußere Handlung eine gewisse Freiheit des Zufalls, wenn auch in merklichem Abstand von der ideellen Freiheit des Vorganges. Sie ist, wie Otto Ludwig betonte, weithin „nach dem Gesetze der Erinnerung" aufgebaut. Was wir hier als Unterschied der Handlung und des Vorganges ansprechen, hat er selbst sehr eindrucksvoll formuliert:

„Für die pragmatische Motivierung gilt überhaupt das Gesetz: Der Autor darf nichts geschehen lassen, als was er uns erwarten ließ; er darf aber auch nicht erwarten lassen, was er nicht geschehen lassen will; für die höhere Motivierung: er darf nichts geschehen lassen, was er uns nicht zu wünschen zwang, und nichts uns zu wünschen zwingen, was er nicht geschehen lassen will. Dies sind die Hauptgesetze" [2]).

Erwartung hier, Wunsch dort: das sind zwei gegenläufige Bewegungen, da wir, besonders in der Tragödie, sehr leicht etwas für den Helden Ungünstiges, etwas Drohendes erwarten und in der Komödie seine „Blamage" vorwegnehmen, ohne das eine oder andere unmittelbar zu wünschen, obwohl sich beides nicht ganz voneinander trennen läßt. Wir erwarten eine gewisse Demütigung Tellheims und doch möchten wir sie ihm nicht wünschen, so sehr wir andererseits sein und Minnas Glück herbeiwünschen müssen. Der Wunsch hat den größeren Aktionsradius.

Letzten Endes ist natürlich unsere Erwartung auch hier auf das Ende gespannt, dem alle Ereignisse, auch alle Hemmungen zuletzt dienen müssen. Wunsch und Erwartung schießen auf eine merkwürdige Art zusammen. Schillers Karl Moor würde zu dem (den moralischen Menschen des 18. Jahrhunderts) befriedigenden Abschluß („Ich gehe in die Gerichte") nicht gelangen ohne die vielen, oft zufallsartigen Enttäuschungen und Rückschläge seines Räuberlebens. Daß dieses katastrophale Ende

[1]) Bei Eckermann unter dem 18. Januar 1825.
[2]) Schriften, Bd. 5, S. 432.

Digitized by Google

zugleich eine Befreiung seiner Seele bedeutet, gehört dem Vorgang an und kann nur von dem feiner organisierten Zuschauer gewürdigt werden, der am Ende den Untergang des Helden „wünschen" muß, weil er sich in höhere Notwendigkeiten finden lernte. Auf irgendeine Weise sind auch alle Ereignisse im Inneren des Dramas (auch z. B. des ‚Wallenstein') auf das Ende bezogen und können von ihm aus nachträglich um so besser „verstanden" werden, zumal dann auch alle irrationalen Bindeglieder ihren tieferen Sinn offenbaren.

5. Damit ist das Wesentliche über die Einheit der Fabel gesagt. Sie ist einheitlich weder dann, wenn sie eine einzelne Tathandlung von der ersten Planung bis zum letzten Ausgang (sozusagen „chronikalisch") behandelt, noch wenn sie das Leben eines Menschen in seiner ganzen Ausdehnung oder in einer entscheidenden Strecke (vielleicht nach Art des Entwicklungsromanes) lückenlos darstellt. Sie ist gebunden an ein Geschehen, das sich als Handeln offenbart; an ein einmaliges, sinn- und bedeutungsvolles, zweckbestimmtes Zusammenwirken von Willen und Schicksal, woran sich das Dramatische in einem Menschen (oder einer Menschengruppe von der Art der ‚Weber' von G. Hauptmann oder der Bewohner des Dorfes ‚Fuente Ovejuna' von Lope de Vega [1]) mit unaufhaltsamem Vordrängen offenbart. Zusammengehalten wird diese Entwicklung (im Sinne des Vorganges eine „innere Vollendung", im Sinne der Handlung eine geschlossene ursächliche Kette) durch ein großes, allumfassendes Motiv oder besser eine „Formel", wie sie das Volksmärchen aufweist.

Eine solche Formel wird aber nicht abstrakt, sozusagen in ihrer Allerweltsgestalt verwertet, sondern einmalig-anschaulich, als ein Stück Leben gestaltet. So wie viele Opernkomponisten die Texte des Metastasio jeder auf seine Weise in Musik gesetzt haben (und doch Mozarts ‚Titus' mit keiner anderen Vertonung dieser klassizistischen Verstragödie verwechselt werden kann), so kommt es auf die besondere „Intention" an, die der Dichter bei der Belebung, Beseelung und Dramatisierung des Hauptmotiv-Komplexes verfolgt. Auch darüber hat Otto Ludwig Entscheidendes gesagt:

„Ich hielt bisher Einheit des Motives für die rechte Zauberformel, aber diese ist: Einheit der dichterischen Intention. Ein ganz genau bestimmter Eindruck muß es sein, den wir durch ein Drama hervorbringen wollen, ein einfacher, überwältigender ... Wir müssen die Sache selbst und in ihrer eigenen Sauce geben. Nicht allein was das Volk ergreift, sondern auch wie und warum. Wenn wir nun den Punkt in dem Stoffe gefunden, der der Grund seiner Wir-

[1]) Deutsch bearbeitet von Hans Schlegel unter dem Titel: ‚Das brennende Dorf'.

Digitized by Google

kung ist, so müssen wir so weiter verfahren, daß aller Reichtum der Fabel aus diesem Grunde fließt und uns wohl hüten, darin wieder Gründe für andern Eindruck hineinzubringen. Der Stoff muß auf seinen Wirkungskreis reduziert und dieser so erweitert werden, daß das reiche Ganze des Dramas nichts anderes wirkt, als was vorher der enge Kern wirkte ... Man tut nun wohl, stets bei der Anschauung zu bleiben, die Wirkung nicht in eine Formel (Idee) aufzulösen, in der die Anschauung untergeht und die das Ausdichten erschwert, weil immer wieder die Mühe erfordert würde, Gedanken, das heißt abstrakte, in Gefühle und Handlungen rückwärts zu übersetzen" [1]).

Die Intention des Dichters bei der Erfindung der Handlung richtet sich aber vor allem auf die Schürzung und Lösung des „Knotens", d. h. des tatsächlichen Konfliktes. Wie also im Vorgange das Problem die Einheit bestimmt, so ist in der Handlung der äußere Konflikt, dessen Träger die Figuren, dessen Schauplatz die Situation sind und der sich für uns als ein in der Zeit verlaufendes, damit in sich geschlossenes Geschehen darstellt.

§ 2. DER KONFLIKT IM RAHMEN DER HANDLUNG

1. Der Zielpunkt der dramatischen Intention und der Kern der Handlung ist also der „dramatische Konflikt" im engeren Sinne, in dem sich das „Problem" des Vorganges auf eigentliche Weise spiegelt und verdichtet, um uns gleichsam sinnlich greifbar zu werden. Der „Konflikt", der ja dem dramatischen Geschehen von jeder Art sein wesentliches Gepräge gibt, kann in den verschiedensten Formen auftreten, unter denen besonders die folgenden wohl auseinanderzuhalten sind und hier kurz gemustert seien. Die wichtigste Form ist jener Urgegensatz, der im Vorgang als Problem erscheint, aber auch im Bereich der Handlung in allen tatsächlichen dramatischen Widersprüchen als ihr idealer Untergrund mehr oder weniger verborgen mitschwingt und dem sie ihre eigentliche Triebkraft verdankt. Es ist jener Urgegensatz, den deutsches Denken (bei Jakob Böhme und bei F. W. J. Schelling) bis auf die Gottheit zurückverfolgt hat, die notwendig zu gleicher Zeit „gut" und „böse" sei. Dieser Urgegensatz offenbart sich dann in den mannigfaltigsten widersprüchlichen Wertsetzungen wie Autorität und Freiheit, Pflicht und Neigung (bei den Franzosen besonders gern Ehrgeiz und Liebe u. a.); er kann sich in einzelnen Fällen sozusagen „motivisch verdichten" (als „tragischer Konflikt" z. B. bei Max Piccolomini, s. oben S. 68, Anmerkung); aber er reicht viel weiter, er schwebt sozusagen über Vorgang und Handlung; schwebt über deren Trägern mit ihren Gegensätzen untereinander und lebt in der eigenen Brust

[1]) Schriften, Bd. 5, S. 66 ff.

Digitized by Google

jeder hervorragenderen Figur; er schwebt über den verschiedenen Schauplätzen und über der doppelsinnigen, hintergründigen oder zerklüfteten Darstellung im einzelnen; er beherrscht die gesamte dramatische Darbietung, webt mit an jedem eindringlichen Dialog und an jedem ergreifenden Selbstgespräch, beeinflußt das Chorische in seinen verschiedenen, gegeneinander gestellten Absätzen und innerhalb der einzelnen Wendungen; sprachliche Formen wie die Stichomythie und die Distichomythie verdanken ihm ihr Leben, auch wenn die Stichreden zunächst rein sachlich-gegensätzlich bedingt zu sein scheinen. Der konfliktische Geist der Welt vom Uranfang her dringt gerade bei den großen Dramatikern immer wieder durch.

Am anderen Ende stehen jene oben angedeuteten vereinzelten drastischen Gegensätzlichkeiten, die z. B. einzelne, und zwar auch Neben- oder Hilfsszenen beherrschen können (wir denken an komische Streitigkeiten der Dienerschaft im Lustspiel, wie z. B. die Szenen zwischen Just und Franziska bei Lessing, aber auch an den Anfang von Shakespeares ‚Romeo'). Dazwischen stehen die beiden anderen Formen: „der Konflikt der Werte" vom Vorgang her und der „tatsächliche Konflikt" in der Handlung. Von dem letzteren wird unten noch zu reden sein. Er trägt von jeher den Namen Konflikt und wird ihn behalten müssen und dürfen, wenn wir uns dann nur bewußt bleiben, daß er nur eine, wenn auch die sinnlich-eindrucksvollste Spiegelung des Urgegensatzes ist. Näher an diesem aber steht jener Konflikt im Vorgang, der immer zugleich eine große Lebensfrage, eine wahre Aporie der Lebensführung bedeutet. Es wäre sehr schwer zu sagen und kommt im Grunde wenig darauf an, wer z. B. in der großen Auseinandersetzung zwischen Maria und Burleigh (im 1. Akt von Schillers Drama) oder in den heftigen Reden zwischen Sappho und Phaon bei Grillparzer eigentlich „recht" hat. Das Dramatische besteht eben darin, daß beide Teile recht und unrecht haben, weil die Welt in sich selbst zwiespältig ist. Aber die beiden Figuren sprechen ja in jedem einzelnen Falle nicht an einer Weltanschauung herum oder um ihretwillen (obwohl sie nach Hebbel immer an der Idee mitreden), sondern um ihre persönliche Stellung zu verteidigen, und zwar mit Gründen, die über die Lage hinausgehen, ohne durchweg an den Urgegensatz zu rühren. So wird hier, was die beiden Partner entzweit, zum wirklichen Lebensrätsel, zum „Problem" im dramatischen Sinne; darum nennen wir den Konflikt des Vorganges am besten einen problematischen Konflikt, der von dem mehr gegenständlichen der Handlung absticht, obwohl er ihn veranlaßt und in ihm zur eigentlichen „Erscheinung" kommt.

Digitized by Google

In Schillers englischem Drama handelt es sich ja im tiefsten Grunde um zweierlei Rechte, u. zw. im Vorgang um deren Behauptung im politischen Kampfe zweier Frauen als Vertreterinnen ihrer Nation, ihres Herrschertums. In der Handlung aber geht es zunächst und vor allem um den Kopf der Maria, wovon ja denn auch in den Staatsratsszenen, in den Gesprächen Mortimers usw. immer wieder sehr eindringlich die Rede ist, wobei des Problems immer nur mehr am Rande gedacht wird und der letzte Urgegensatz, wie auch das immer mitschwingende Motiv der geschlechtlichen Eifersucht nur für den eingeweihten Zuschauer im Hintergrunde aufzuckt.

Besonders deutlich wird das Verhältnis zwischen Vorgangsproblem und Handlungskonflikt in Goethes ‚Faust', wo das eine in der „Wette" zwischen dem Herrn und dem Teufel, das andere in dem Pakt zwischen Faust und Mephistopheles am deutlichsten hervorspringt.

Der Vorgang setzt ja weit vor der Bühnenhandlung ein (wovon Fausts erster Monolog Zeugnis ablegt) und ragt über sie hinaus; denn bei den Jenseitszenen am Schlusse können wir kaum mehr von eigentlicher Handlung sprechen, dafür sind alle Motive viel zu sehr vergeistigt und versinnbildlicht. Der Vorgang aber kreist um die Frage, ob es Faust gelingt, das Dämonische in seiner Seele zu überwinden und das ihm eingeborene „Radikal-Gute" zum Siege zu führen; dabei fehlt es nicht an „Hilfen" von oben her, wie in der Gretchenhandlung am Schlusse; aber die Hand von oben streckt sich dem sündigen Menschen doch nur darum entgegen, weil die Seele dieses „guten Menschen" sich immer wieder, voller Abscheu gegen Mephistopheles und sein Treiben, halb unbewußt nach oben streckt. An den verschiedensten Punkten der Handlung kommt das zum Ausdruck, von dem unmutigen Rufe in Auerbachs Keller „Ich hätte Lust, nun abzufahren", bis zu dem Erlösungsspruche: „Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen." Das Problem ist immer: wie Faust, sozusagen über alles Dämonische hinweg, den edleren Titanismus seiner Seele rettet, der sich mit Alltäglichem nicht begnügt und sich in die gewöhnliche Menschenordnung nicht fügen kann. Die Lösung ist dann jenes große Phantasiegebäude Fausts, das die Überwindung jedes Egoismus bedeutet, aber dem Menschen, der Menschheit auch kein bequemes Paradies eröffnen will, sondern einen neuen Lebensraum, um „nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen"; mit diesem „Lebe gefährlich" ist dann das Edelste an dem titanischen Streben als allgemeiner menschlicher Wert gerettet. Von dem allen weiß Faust nichts und darf er nichts wissen, so wenig wie Wallenstein bei Schiller davon wissen kann, daß in seinem Konflikt mit dem Kaiser das uranfängliche und ewige Problem von Autorität und Herrschgewalt aufkommt, das im Erdenleben keine glatte Lösung finden kann — stellt doch auch Fausts Lösung ein großartiges Zukunftsbild dar, über dem der Dichter mit einer gewissen erhabenen Ironie steht, dessen symbolische Bedeutung nur dem todgeweihten Helden zugänglich wird.

Die eigentliche Handlung des ‚Faust' aber kreist um jene von vornherein durch den Dichter ironisch beleuchtete Wette, die im Grunde einem Augenblicke des tiefsten Unmutes entspringt und die ganze Problematik dieses Lebens sehr einseitig ausdrückt. Auch hier ist die Lösung schillernd: in Wahrheit will ja Faust auch am Ende keinen gegebenen Augenblick festhalten, sondern spricht

Digitized by Google

hypothetisch von seinem Zukunftsbilde: „Zum Augenblicke dürft ich sagen usw." Damit gibt er freilich zu, daß das Leben der Möglichkeit nach solche Augenblicke birgt, die der dauernden Bejahung wert wären. Insofern hat er seine weltanschauliche Wette verloren, aber Mephistopheles hat die tatsächliche nicht gewonnen; denn ein solcher Augenblick ist nicht empirisch, sondern intelligibel. Der Meinungskonflikt beider Partner greift aber viel tiefer. Er versinnbildlicht den ewigen Gegensatz zwischen Lebenshoffnung und tiefem Pessimismus, zwischen Weltbejahung und Zerstörungsdrang, er spiegelt das Problem. Der tatsächliche Konflikt aber ergibt sich daraus, daß alle hier genannten und viele andere Verneinungen mit zu dem Wesen Fausts gehören, aber doch nur als eine Schattenseite und daß er sie überwinden lernen muß, indem sie ihm Mephistopheles in immer neuen, immer schärferen und tiefergreifenden Bildern vor Augen stellt: mit der Absicht, ihn für die Ableugnung jeder höheren Wertung und für ein blindes und blödes Genießen zu gewinnen, worin er aber stets nur aufs neue Fausts immer stärkere und gesunde Reaktion herausfordert. Von dem allem war bei der himmlischen Wette keine Rede, obwohl es in dem Gedanken des Herren von dem „rechten Wege", dessen sich „der gute Mensch in seinem dunklen Drange wohl bewußt" blieb, mit eingeschlossen war, während Mephistopheles es hier so wenig wie nachher auf Erden verstehen k ö n n t e. So entfaltet sich das Vorgangsproblem in dem dauernd mitgehenden Handlungskonflikt, der uns zunächst ganz unmittelbar fesselt, dann aber dank der Behandlung durch das Dichterwort immer durch sich hindurch und über sich hinweg blicken und die höheren Verhältnisse in Goethes Sinne „ahnden" läßt.

3. Von hier aus sind alle einzelnen Gegensätzlichkeiten zwischen Faust und Mephistopheles, aber auch alle einzelnen Gegensätze zu verstehen, die sich im Verlaufe der Handlung einstellen; diese ist freilich bei der mehr phantastischen Art des ‚Faust' nicht so eindeutig gestaltet, erscheint wie bei irgendeinem bürgerlichen Drama (etwa von der Art der ‚Emilia Galotti') oder vor allem einer historischen Tragödie. Auch hierfür möge ein Beispiel, auf das wir schon öfters hinwiesen, nochmal angeführt sein (vgl. oben S. 169): S c h i l l e r s ‚Maria Stuart'. Wie im Drama als einem organischen Kunstwerk alles Einzelne und Besondere immer wieder am Ganzen teilhat und zu ihm zurückstrebt, so umfaßt auch hier jener große, durchgehende Konflikt, der Kampf um das Leben Marias, alle einzelnen Gegensätzlichkeiten und Streitigkeiten und eignet sie sich gleichsam als Glieder seines Leibes an. Die Plänkeleien zwischen Burleigh und Leicester, aber auch z. B. zwischen der Königin Elisabeth und Shrewsbury, das tragische Endgespräch Marias mit Mortimer zeigen, wie Schiller jenen Hauptkonflikt bis in alle Teile des Dramas hinein sich spalten und spiegeln läßt. Und auch hier können wir die hintergründige Natur des Hauptkonfliktes selbst studieren. Äußerlich, auf der Szene spielt sich für uns die „untere Handlung" ab: der Prozeß um Maria Stuart, bei dem sie ihr Leben verliert; was ihren Untergang sichert und beschleunigt, sind die Mittel, die sie und

Digitized by Google

andere anwenden, um sie zu befreien oder doch am Leben zu erhalten. Da aber die beiden Königinnen nicht bloß um Leben und Macht (auch um die Macht über Männerherzen) miteinander kämpfen, sondern jede ihren Anspruch auf eine besondere Rechtsauffassung begründet, die sich juristisch weder genau feststellen noch als „allein richtig" erweisen läßt; da hier vielmehr menschliche Werte sehr hoher Art ins Spiel gesetzt werden und ihren Doppelsinn enthüllen, so vollzieht sich gleichzeitig auf der oberen Linie ein höherer, problematischer Konflikt, der aus dem anderen, mehr tatsächlichen hervorzuleuchten scheint, zugleich aber dauernd auf ihn zurückstrahlt. Ähnliches ließe sich für jedes große Drama der Weltliteratur nachweisen. Auch in der Handlung liegt keine „Nachahmung" einer historischen Zeitfolge von epischer Art, sondern eine durchgestaltete, mehrseitige, vielleicht sogar vieltönige Einheit, eine *Unitas multiplex* vor. Der Konflikt vereinigt alles, was im Verlauf des Dramas auseinanderstrebt und doch einer letzten großen Einheitssicht dienen muß [1]). Er wird nur um so lebendiger und überzeugender, je mannigfaltiger er erscheint, je weiter und vielseitiger er in das ganze Gèwebe des dramatischen Geschehens ausstrahlt, je mehr er vor allem auch die Nebenhandlungen monarchistisch beherrscht.

§ 3. DIE GLIEDERUNG DER HANDLUNG IM EINZELNEN

a) Die Gliederung nach der Tiefe: Haupt- und Nebenhandlung

1. Wie der Vorgang, so entwickelt sich die Handlung vor uns in der Zeit, und zwar auf dramatische, d. h. auf gegensätzliche und umschlägliche

[1]) In diesem Sinne hat L. M. Turner in seiner lesenswerten Thèse ‚Du conflit dramatique chez les Grecs et dans Shakespeare' (Paris 1913) Konflikt und Einheit des Dramas als wesentlich identisch erklärt: „Et les spectateurs et les personnages sont entraînés par un courant d'intérêt, sans arrêts, sans étapes, courant ou apparaissant, non des stationnements, mais des sommets de vagues qu'on peut appeler événements cruciaux, mais qui n'en est pas moins un courant, une continuité. Ce mouvement nous porte sans cesse à travers danses, choeurs, attentes, ou même les arrêts artificiels du courant. Il traîne à la suite notre pensée et notre sentiment. C'est le courant même de l'émotion tragique. Et ceci est très important pour nous: ce devenir qui ne s'arrête jamais, qui synthétise tous éléments statiques, c'est peut-être unse source d'unité . . de l'unité dynamique." (Vgl. oben S. 66 ff.) Daß die wahre „Einheit der Handlung" auch im Sinne des Aristoteles und seiner Forderung des μῦθος εἷς, c. 8, oder der μία πρᾶξις πολυμεοής c. 23, in der Einheit des doppelseitigen Konflikts besteht, zeigt auch F. Rostosky, Dramatik der Idee, „Deutsche Dramaturgie", Bd. 1, 1942, S. 217 ff. Für die Entwicklung der Technik wichtig ist die Heidelberger Dissertation von Lore Hammer, Das Wählen in Freiheit als Mittel zur Konfliktsverschärfung im modernen Drama (1936).

Digitized by Google

Weise; so wird immer aufs neue unsere Spannung erweckt und erhöht, indem wir scheinbar um einen Schritt von dem vorschwebenden Ziele entfernt werden, das dann aber am Ende um so näherrückt, bis das Spiel von neuem beginnt. Zu diesem Zwecke muß von verschiedenen Seiten an der „Handlung" gearbeitet werden. Es kann sein, daß die Führung in einer Hand (des „Helden" oder des „Schicksals") bleibt und die anderen Mitspieler nur hier und da ihre „Fäden" einschlagen. In den meisten Fällen (besonders des modernen Dramas) aber spinnen die Gegen- und Nebeneinanderspieler ihre eigenen Handlungen an, die natürlich weniger Gewicht und einen kürzeren „Aktionsradius" haben und die oft gegen den Willen der Figuren zu dem beabsichtigten Ende beitragen müssen. Wir können z. B. die Handlung des Octavio aus dem Wallensteindrama Schillers herauslösen und sehen dann, daß sich da, ebenso wie bei Max, eine weitere Tragödie abspielt, die ihren eigenen Anfang und ihr besonderes Ende hat, die freilich undenkbar wäre ohne den Hintergrund und ohne die stete Mitwirkung der Haupthandlung, welche dem Friedländer (und seinem großen Gegenspieler im Hintergrunde: dem Kaiser) gehört. Hier reden wir von Neben-, gelegentlich auch (z. B. im Falle Buttlers, oder Mortimers in der ‚Maria Stuart') von Querhandlungen, was dramaturgisch auf eines herauskommt.

Wo solche klaren Nebenhandlungen fehlen, da sprechen wir wohl von einer einsträhnigen oder einstämmigen („schlichten") Handlung. Solche zeigen z. B. meist die dramatischen Spiele, etwa in der Art des Hans Sachs. Aber auch die ältesten Tragödien von der Art der ‚Schutzflehenden' und der ‚Perser' des Aischylos gehören hierher. Hier gibt es keine Nebenhandlungen, die sich etwa um ihrer selbst willen erzählen ließen. Alle Figuren bestehen und handeln nur im Sinne des Allgemeingeschehens, antworten auf das Wollen oder beeinflussen das Sollen der Hauptfiguren und haben keine eigenen „Motive" oder Ziele, die aus dem Rahmen herausspringen. Sie sind auf das engste an den tatsächlichen Konflikt gebunden. Das ist z. B. bei dem ‚Philoktetes' des Sophokles (einem der geschlossensten Dramen der Weltliteratur [1]) noch stärker der Fall als in seiner ‚Antigone', wo sich z. B. bei Haimon, auch bei Eurydike so etwas wie eine Nebenhandlung (freilich meist als „verdeckte Handlung" anspinnt [2]). Eine solche Handlung hat den Vorteil, zugleich den Vorgang

[1]) Dennoch ohne jene gewisse Eintönigkeit und handlungsmäßige Dürftigkeit, die Lessings wenig dialektischen Einakter ‚Philotas' kennzeichnet.

[2]) Dennoch würde Aristoteles (s. Poetik, c. 10) eine solche Handlung als „einfach" (ἁπλῆ πρᾶξις) bezeichnen, weil sie keinen einmaligen Umschwung in seinem Sinne, besonders durch „Erkennung" einschließt. Die großen Gesinnungs-

Digitized by Google

stärker und „reiner" durchblicken zu lassen und dadurch besinnliche Zuschauer weitgehend zu fesseln; von dieser Art sind natürlich Goethes Versdramen; mit keinem Worte denkt Goethe daran, etwa seinen Antonio eine Nebenhandlung anspinnen zu lassen; wir merken seine Verstimmung und sind dann nur Zeugen seines Verhaltens zu Tasso. Immerhin bleibt das Weltbild in solchen Dramen einigermaßen eng, weil sich wohl das Problem im idealen Sinne entfalten kann, der Konflikt sich aber wenig ausgliedert und, von der Hauptsituation her, nicht viel Lichter auf andere Ebenen des Lebens, auf Möglichkeiten des Handelns und Leidens wirft. (Vgl. auch über das aktlose Drama, S. 190 ff.)

Anders verlaufen schon im Altertum reicher ausgestaltete Tragödien, z. B. bei Euripides, wo die Haupthandlung: Medea-Jason sich deutlich mit Nebenhandlungen wie Jason-Kreusa und Kreon-Medea kreuzt und wo die Verschärfung und die letzte Zuspitzung der Haupthandlung, also die Katastrophe, ohne diese und ohne die wirkliche Aktivität ihrer Träger undenkbar wäre. In der ‚Antigone' ist wenigstens eine Querhandlung da, nämlich die des Sehers Teiresias, der zwar nicht unmittelbar in das Schicksal der Heldin eingreift, ohne den aber der letzte Zusammenbruch des Kreon undenkbar oder doch unverständlich wäre. Freilich bedeutet diese Querhandlung schon ein Hereinragen des Vorganges: durch den Seher spricht das Schicksal, sprechen die Götter, die Kreon herausgefordert hat.

Einen bedeutenden Schritt über das hellenisch-klassische Drama hinaus haben die großen Franzosen getan, die zwar die Haupthandlung mit äußerster Folgerichtigkeit zu Ende führen, aber mit vollem Bedacht Nebenhandlungen, z. B. erotische Motive in den politischen Vorgang wirksam „einflechten", indem sich die Herzenswirren hoher Menschen (besonders bei Jean Racine) in einer sorglich ausgeführten „Nebenliebe" abspiegeln. Das geschieht nicht in der lockeren Form des älteren Lustspiels (z. B. von Lessings ‚Minna') oder (wie in der Operette) als „Liebeshandlung des zweiten Paares" oder der Dienerschaft neben derjenigen der vornehmeren Gestalten, sondern durchkreuzt deren Bindungen und Begehrungen, um ihre Liebe durch den Widerstand erst recht aufzutreiben.

Die Ariciahandlung, die der französische Dichter der ‚Phädra' in die Handlung des Euripidëischen ‚Hippolytos' eingearbeitet hat, könnte nicht aus dem ganzen Werke abgelöst werden, ohne daß dieses den Eindruck der Roheit hervorriefe, ja uns in eine menschliche Verlegenheit stürzte; denn hier fehlt die

wechsel bei Neoptolomus, auch bei Philoktetes, im Grunde auch zuletzt bei Kreon würde er ja nicht so bezeichnen. Höher steht ihm also die mit solchen Elementen ausgestattete πρᾶξις πεπλεγμένη.

Digitized by Google

(antike) Begründung der verbrecherischen Liebe der Stiefmutter zu dem spröden Jünglinge durch den Zorn der von ihm vernachlässigten Liebesgöttin. Racines Hippolyt kommt uns menschlich bedeutend näher, da sein bisher verschlossenes Herz sich soeben der Liebe geöffnet hat, und zwar beim Anblick der holden Tochter eines bisher feindlichen Geschlechtes, die in der Hauptstadt von seinem Vater Theseus gefangengehalten wird. Sofort kreuzen sich Staats- und Herzensinteressen, womit freilich nicht das Problem des vernichtenden Hasses aus verweigerter Liebe, wohl aber der Konflikt vertieft wird. Aus der Wandlung des jüngeren Helden verstehen wir, daß Phädra, die ihn früher haßte, nun ihre Liebe auf ihn geworfen hat und nicht minder, daß er ihre Liebe jetzt mit doppeltem Abscheu zurückweist und nun von der Verschmähten bis in den Tod verfolgt wird, ohne daß ihre Glut darüber erlischt. Wir sehen, daß die Nebenhandlung unentbehrlich ist, um den Vorgang (der für den griechischen Zuschauer etwas „ganz Natürliches" hatte) aus dem Halbdunkel der Mythologie in das helle Reich des Menschlichen (denn das Höfische ist hier nichts als eine hohe Lebensform überhaupt) herüberzuretten und da neu aufleben zu lassen. Die zarte Liebe des Königssohnes zu der Fremden dient vor allem der Katastrophe, indem sie die Eifersucht der zurückgewiesenen Königin, die den Geliebten schon bei seinem zurückgekehrten Vater verleumdet hat, auf das höchste reizt und ihr verwehrt, irgend etwas für seine Rechtfertigung und Rettung zu tun. Aricia wird aber aus der großen Szenenhaupthandlung geflissentlich herausgehalten. Sie hält ihre eigene Linie (die „Nebenhandlung") inne, richtet erst zuletzt eine vergebliche Fürsprache für den Geliebten an Theseus und wird nach dem furchtbaren Ende des Sohnes von dem Vater als Tochter angenommen: die Nebenhandlung wird versönlich, aber nicht beglückend ab- und in den Vorgang eingeschlossen, nachdem die Haupthandlung zu Ende ist — ähnlich wie bei Schiller die Nebenhandlungen Leicesters in ‚Maria Stuart', Octavios im ‚Wallenstein' oder Marias (und Weislingens) in Goethes ‚Götz' u. a. m.

Der Unterschied zwischen eigentlicher Neben- und Querhandlung (der natürlich fließend ist) dürfte damit einigermaßen klargeworden sein: die Nebenhandlung ist ein verselbständigter Zweig der Haupthandlung, eine Reaktion darauf, was besonders bei der Gegenhandlung klar wird. Die Querhandlung hat ihre eigentlichen Ursprünge außerhalb oder neben der Haupthandlung. So ist Buttlers Handlungsgrundlage sein ehrgeiziges Ansinnen an den Kaiser um den Grafentitel; erst nachträglich wird er, besonders durch den Verrat des Octavio, in die Intrige Wallensteins hineingezogen. Teiresias ist es weniger um Antigone zu tun, als um die besudelten Altäre und um die Ehre der Götter; er steht der Handlung mehr als Kritiker gegenüber und greift aus höheren Gesichtspunkten in sie ein. Einen merkwürdigen Fall, der mit großer Kunst behandelt ist, stellt die Leicester-Handlung in der ‚Maria Stuart' dar: der Graf hat von Hause aus kein Interesse an dem Streit der Königinnen; er hat um die eine geworben wie er jetzt um die andere buhlt und wird sehr gegen seinen Willen in die Staats- und Kapitalaffäre hineingezogen, die doch eine stark erotische Seite hat. (Vgl. S. 169 f.)

Digitized by Google

3. Eine andere, sozusagen unentwickelte Art der Nebenhandlung ist die Hilfshandlung, deren Träger kaum persönliche Ziele verfolgen (wenn auch hier und da etwas Egoismus, Ressentiment und dergleichen mitschwingt, um sie „in Bewegung zu setzen"), die aber in Wahrheit Motive der Hauptfigur aufnehmen, zu den ihren machen und sie auf ihre Weise mit ihren Mitteln und meist „zur Desavantage des Hauptheldens" (Goethe) spielen lassen. Von dieser Art ist die Hilfshandlung der Vertrauten, wo sie überhaupt dramatisch bewegt erscheint; wir erinnern an die Oenone der Racineschen ‚Phädra', welche die Sache der Heldin zu der ihren macht, sie aber nun auf ihre Weise, mit ihren „ordinären" Mitteln weiterführt und dadurch auf einen tieferen Boden herabzieht; wir denken aber auch an Walleinsteins Vertraute Terzky und Illo, denen Schiller eine starke persönliche Note gegeben hat und die zwar für sich weder etwas unternehmen, noch erreichen würden, jedoch den Helden bei seiner verräterischen Handlung festhalten und damit die Katastrophe herbeiführen helfen. Wiederum davon zu unterscheiden sind die Betätigungen der Nebenfiguren wie Questenberg oder Sickingen (im ‚Götz'), die nicht eine wirkliche Handlung, sondern nur eine Bewährung ihrer Gesinnung zum Vor- oder Nachteil des Helden bedeuten: es sind gleichsam in den Anfängen steckengebliebene Hilfshandlungen, die dennoch einen merkbaren Faden in das Gewebe einschlagen können (s. unten S. 180 ff.).

Gegenüber der harten Tragik der Haupthandlung zeigt die Nebenhandlung gern weichere Züge; sie kommt uns menschlich näher und befriedigt unsere Herzensbedürfnisse oder auch unser Gerechtigkeitsgefühl, wie sie ja auch dem Vorgang mit seiner meist irrationalen Begründung ferner steht. Vor allem hilft sie bis zuletzt eine menschliche Atmosphäre um das Ganze wölben — um so mehr, je verschlungener und vieltöniger sie ist. Auch sie lebt dann immer noch von der „Intention" des Dichters, die ja darauf ausgeht, das Hauptmotiv in verschiedenen Spiegelungen so dramatisch-gegensätzlich zu zeigen und die Gesamtdarstellung so reich zu instrumentieren, als irgend möglich. Das alles gilt in erhöhtem Maße von den neben- und nachklassischen Dramen romanischer und germanischer Herkunft. Im französischen und vor allem auch im italienischen und spanischen Lustspiel kann sogar die scheinbare Nebenhandlung z. B. des zweiten Liebespaares und vor allem der verliebten Domestiken sich recht selbständig machen und sogar die Haupthandlung durch ihre mimische Lebendigkeit völlig überwuchern und zudecken. Wenn auch die vornehmen Liebesleute ihre ständische Würde behaupten, so sind sie doch menschlich- und damit dramatisch-minderwertig, weil sie sich in verzweifelten Lagen nicht helfen können und auf die „Intrige" der schlauen, hilfsbereiten Be-

Digitized by Google

dienten angewiesen sind (was Lessing in seinem Meisterlustspiel glücklich vermieden hat). Wieder anders verfahren z. B. Goldoni und Lope in vielen ihrer Lustspiele (z. B. der erstere in seinen ‚Neugierigen Frauen', der letztere in seinem hochstilisierten Schwank: ‚Wozu haben sie Augen?'). Hier wie in den überfeinerten Komödien von Marivaux (z. B. „Les surprises de l'amour") wird jeweils das Hauptmotiv gleichsam in sich selber aufgelöst und nur in tausend schillernden Brechungen wahrgenommen.

b) Gegenhandlung und Intrige

1. Es liegt im Wesen der Nebenhandlung, daß sie sich oft genug, je nach dem Vorwiegen der entsprechenden Motive (s. oben S. 131 ff.), zur bloßen Hilfs- (Brücken- oder Rahmen-) oder zur Spiegelhandlung verflüchtigt, die uns an und für sich kaum fesseln würde; technisch ist sie dadurch auch dann noch bedeutend, daß sie unsere erregten Affekte immer wieder einmal zur Ruhe kommen, die Seele sich für neue Schläge sammeln läßt. In diesem Sinne spiegelt das Liebesverhältnis von Werner und Franziska das höhere von Tellheim und Minna von Barnhelm. Otto Ludwig und Schiller haben den „Ruhepausen" im Drama und ihrer Bedeutung nicht nur für das Gefüge der Fabel, sondern für die Auswirkung des Vorgangs in der Seele des Zuschauers mehrfach ihre Aufmerksamkeit gewidmet [1]). Auf der anderen Seite aber kann die Nebenhandlung, wo sie als Gegenhandlung erscheint, die ganze fortreißende, einseitig wirkende und nicht selten brutale Gewalt des dramatischen Handelns und Geschehens gleichsam „von der anderen Seite her" offenbaren, ohne den versöhnlichen Einschuß des Seelischen, des Hochmenschlichen, den die Haupthandlung uns meistens genießen läßt. Daher ist auch in der Gegenhandlung so recht die Intrige zu Hause mit ihrer geheimen, doch handfesten Tatsächlichkeit, mit ihrer genauen Berechnung auf die menschlichen Schwächen des Gegners (oft auch auf seine hohen menschlichen Züge, die ihn gegenüber der Wirklichkeit blind machen), mit ihrer moralischen Hemmungslosigkeit oder ihrer geistigen und sonstigen Enge [2]). Vorgänglich aber zeigt die Intrige die ganze Wucht des „Niederträchtigen" oder des Kleinlichen in der Welt, das gerade durch menschliche Größe oder Willensstärke auf den Plan gerufen wird und wodurch die „List der Vernunft" (im Sinne Hegels) sich vollendet. Auch hier zeigt sich der Urgegensatz der Welt. Da aber das

[1]) Vgl. Schillers Ausführungen über die „kleinen Schläge", s. oben S. 99, und Otto Ludwig, Schriften, Bd. 5, besonders S. 65 f., 93, 454, 476 ff.

[2]) Eine Intrige solcher Art liegt in den Händen des Brutus in den meisten Cäsar-Dramen, vgl. auch B. v. Heiseler (1942) und H. Schwarz (1941).

Digitized by Google

große Drama auf eine höhere Lösung im Sinne der Integration ausgeht, so darf die Intrige hier auch nicht das letzte Wort haben; sie spielt sich also vornehmlich in den Außenbezirken der Handlung ab. Aber auch als Hilfsmittel des Gegenspiels muß sie sich schließlich totlaufen, wie überhaupt die Gegenhandlung niemals die Haupthandlung völlig erschlagen oder in sich aufnehmen kann. Shakespeares Othello bäumt sich nach der Aufdeckung des Ränkespiels eines Jago noch einmal in seiner vollen Größe auf: sein Tod ist nicht die letzte Folge einer niedrigen Verleumdung, sondern seines eigenen leidenschaftlichen Aufbrausens und der Antwort seines besseren Seelenteiles auf eine Untat. Auch wo der Held selbst Träger der Intrige ist, wo sie also ausnahmsweise in die Haupthandlung verflochten ist, wie im ‚Macbeth', rafft sich der Spieler — der mit der Hilfe (nicht unter dem Zwange!) seiner Gattin, gleichsam ein Gegenspiel gegen seine eigene bessere Natur geführt hatte — zum letzten Male zur vollen Höhe seiner Person auf. Dasselbe gilt von Schillers Helden, besonders in seinen Jugenddramen. Schillers Wallenstein wird freilich durch die Intrige Octavios zuletzt gefällt, aber der Intrigant darf sich seines Sieges nicht freuen. Der „erhabene Verbrecher" gewinnt in dem Augenblick, wo die Schwingen des Todes ihn schon umrauschen, mit seinen Abschiedsszenen noch einmal unsere ganze Neigung, um von Maria Stuart nicht zu sprechen; für den „Fürsten Piccolomini" empfinden wir nur ein kärgliches, stark mit Ironie versetztes Mitleid.

Wie die Intrige, so wird die Gegenhandlung überhaupt gern an gewisse Schichten im Gefüge der Hauptperson anknüpfen, die der oberen Handlung innerlich ferner bleiben; sie wird freilich immer auf ihre Weise auf die entsprechenden Motive antworten, indem sie sie möglichst ihrer menschlichen Würde und ihres schicksalsmäßigen Schauders entkleidet und sie in ihrer harten Tatsächlichkeit anpackt. Herodes in Hebbels Drama ist schlechterdings nicht imstande, die seelische Größe seiner Gemahlin zu verstehen; er sucht sie (aus seiner Leidenschaft heraus, ohne Verständnis für ihre Persönlichkeit) immer nur „empirisch" zu begreifen und sieht an ihrem „intelligiblen Charakter" sozusagen geflissentlich vorbei. Er hält ihre vornehme Zurückhaltung für Hochmut und Lieblosigkeit und treibt sie damit von der Höhe ihres Glaubens und ihres Wesens in eine niedere Ebene herab, die seinen Erwartungen von ihr entspricht und sie sich selbst entfremdet. Das zeigt eine Rückwirkung des Gegenspiels, worin auch Schiller ein Meister ist. Ein guter Teil des dramatischen, besonders auch des tragischen Schicksals besteht ja immer darin, daß der Held durch das Gegenspiel, das er wider Willen auf den Plan gerufen hat, aus

Digitized by Google

seiner Bahn gedrängt wird [1]). Das gilt von Fausts Bund mit Mephistopheles in Goethes Darstellung, es gilt aber auch von vielen Lustspielen. Muß doch auch Lessings Tellheim an die „unglückliche Minna" Zugeständnisse machen, die sich mit seiner streng grundsätzlichen Haltung im Anfang nicht vereinen lassen, so daß zuletzt sein ganzes Prinzipiengebäude zusammenbricht und die Gegenhandlung geradezu die Integration seiner Person wie die glückliche Wendung der Handlung bringt. Wie eine Neben- und Hilfshandlung zur Gegenhandlung in einem inneren Bezirk (der „unteren Handlung") werden kann, zeigt das Verhältnis Karl Moors zu seiner Räuberbande, Fieskos zu den Verschwörern. Aber Schiller macht fernerhin Wallensteins Umgebung für seinen Fall verantwortlich, weit über das Wirken Octavios hinaus:

„Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt,
Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen."

Damit ist eine zweite innere Gegenhandlung eingeleitet, die auf der Höhe der Hauptmotive von Illo und dem Ehepaar Terzky geführt wird; sie bedeutet Widerstand gegen alles, was Wallenstein von der Bahn des Verrates abdrängen könnte: zum Schluß muß er sich dieser Richtung mehr oder weniger gefangen geben, während er mit dem äußeren Gegenspiel eben durch das Motiv des Verrates verbunden ist: so wie er gegen den Kaiser, so handelt ein Teil seiner Offiziere gegen ihn (s. oben S. 157).

Aber Schillers Drama führt uns noch um einen bedeutenden Schritt weiter. Schon das innere Gegenspiel, das durchweg an den verräterischen Ehrgeiz, auch an die unstillbare Rachsucht in Wallensteins Herz anknüpft, war in sich gespalten und abgestuft. Schon bei den gemeinen Soldaten im „Lager" finden sich Wertunterschiede, die sich in der Haupthandlung spiegeln, steigern und verfeinern: dem gemeinen Landsknecht am nächsten stehen der irländische Glücksritter Buttler und der brutale „Feldmarschall" Illo, „Wallensteins Vertrauter". Geistig über ihm, als gewissenloser Diplomat, der nur die Stunde zum Zuschlagen abwartet, hält sich Terzky, dessen Gemahlin wieder mit scharfer weiblicher Dialektik den Herzog in

[1]) So wird Wallenstein durch Octavios Intrige zum tatsächlichen Verbrecher. Es kommt freilich auch vor und entspricht vielleicht den Neigungen des gegenwärtigen deutschen Dramas, daß eine Nebenfigur von hohem menschlichem Gepräge die „obere Handlung" in der Hand zu halten scheint und den Helden zwar den Angriffen seiner Gegner nicht entziehen kann, aber gleichsam sein Bild zuletzt noch einmal um so klarer vor uns aufleuchten läßt. Schiller hatte in seinen Jugenddramen den Frauengestalten solche Rolle zugedacht; stärker im dramatischen Sinne wirkt die Cleopatra in dem Cäsar-Drama von Hans Schwarz (1941).

Digitized by Google

die Bahn drängt, auf die er bisher immer mehr prüfend und wägend sein Auge geworfen hatte. Dieses „abgestufte Gegenspiel", ein wahres Meisterstück des Dichters, bestimmt weithin den Aufbau des Personals. Da ist zunächst ein Gegenspiel höchster Art, das Wallenstein auf dem Boden des Rechtes und der Treue erhalten möchte. Dahin gehören Personen von minderem Gewicht, aber menschlich-edlen Zügen, wie der alte Gordon und die Herzogin; zum Schweigen verurteilt ist Thekla als seine Tochter, aber sie wirkt mittelbar um so sicherer, indem sie die Stimme der Ehre in Max stärkt, dessen Warnung doch zu spät an das Ohr des Herzogs dringt. So hat dieses ganze „ethische Gegenspiel" keinen tatsächlichen Erfolg, es sei denn der, daß dadurch Wallensteins Seele immer wieder ins Wanken gebracht wird, wie ihn ja denn auch eine, freilich nicht eben entscheidende Stimme in seiner eigenen Brust bedrängt (vgl. seinen großen Monolog, ‚Wallensteins Tod', I, 4). Maxens Fall inmitten seiner Kürassiere besiegelt das Schicksal dieser ganzen Spielrichtung; nicht nur „die Blume in Wallensteins Leben" ist geknickt, sondern alles Edle, Menschliche in seinem Herzen ist gelähmt: „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben." Dies alles spiegelt sich im Rahmen des Vorganges ab. Um so kräftiger wirkt dann das tatsächliche Gegenspiel im Rahmen der Haupthandlung, die Gegenaktion der kaiserlichen Partei. Wohlweislich hält Schiller den eigentlichen Gegenspieler Wallensteins, den Kaiser, im Hintergrund, der sonst mit seinem Nimbus auf die Hauptgestalt gedrückt haben würde [1]). An seiner Statt spricht Questenberg und arbeitet vor allem Octavio, der zugleich als „passiver Exponent" von Wallensteins Aberglauben erscheint; im übrigen wirkt er als Gegenverräter, dessen Ziele notwendig und achtbar, dessen Mittel nicht eben sympathisch sind. Immerhin ist es Schiller gelungen (besonders in den Gesprächen Octavios mit seinem Sohn), uns diese Figur menschlich näherzubringen; es ist klar, daß er unter seinem eigenen Vorgehen gegen den alten Waffenkameraden leidet und sich immer wieder bei seinem Offiziersgewissen Kraft zum Handeln holen muß. So bleibt er ohne Selbständigkeit und eigentliche Größe, ist aber selbst dramatisch bewegt und kann auch uns bewegen. Wirkt doch auch in ihm der Ehrgeiz, der Wallenstein beseelt; wie dieser sich eine Königskrone aufs Haupt drücken will, so wartet Octavio auf den Fürstentitel, der ihm in dem Augenblick zuteil wird, wo sein künftiger Träger und mit ihm der einzige menschliche Wert in Octavios Leben vernichtet ist (s. oben S. 177). Damit bricht dieser Zweig des Gegenspiels in sich zusammen, da-

[1]) Vgl. die Bearbeitung des Stoffes durch P. Gurk: Wallenstein und Ferdinand II (1927); die tragische Wirkung von Grillparzers ‚Ottokar' wird durch die wohlgemeinte Verherrlichung des Habsburgers schwer gefährdet.

Digitized by Google

mit dem Hauptspiel am nächsten verwandt. Weiterhin aber entlastet der Dichter diesen „Führer des Gegenspiels", indem er die Ausführung des Mordes an dem Friedländer (die eigentlich nicht im Sinne des Achtvollstreckers liegt) seinem Schergen Buttler zuschiebt, der auch wieder als eine Spiegelung, fast als eine Karrikatur Wallensteins erscheint. Denn auch er ist von einem wahrhaft dämonischen Ehrgeiz besessen und antwortet auf eine freilich schwere Enttäuschung mit tödlicher Rachsucht („Er soll nicht leben!"). Wie der Friedländer Octavio in alle seine Pläne eingeweiht und damit das Gegenspiel genährt hat, so hat er sich mit einer ziemlich plumpen Hilfsintrige Buttler zum Todfeinde gemacht, der ihm nun mit seinen eigenen Mitteln des Verrates und der Verstellung in gröbster Form antwortet. Die letzte Ausführung des Mordplanes freilich hat Schiller nochmals um eine Stufe tiefer angesetzt. Mit der Erregung nackter Gewinngier und Eifersucht aufeinander gewinnt Buttler unter seinen irländischen Dragonern jene Mordbuben, die das Furchtbare tun, wovor er selbst, wohl aus einem gewissen Schamgefühl, noch zurückschreckt. Aber auch diese Handlung ist noch dramatisch bewegt. (Vgl. unten S. 287 f.)

§ 4. DAS „FÄDENGEFLECHT"

a) Die Bedeutung der „Fäden"

1. Mit unseren notwendig knappen Hinweisen auf die Möglichkeit und Notwendigkeit der verschlungenen Handlung glauben wir der Interpretation besser zu dienen, als wenn wir die dramatische Handlung unmittelbar als ein „Fädengeflecht" auffassen wollten, wie es die Erlanger Schule F. Sarans in zahlreichen, heute kaum mehr wirksamen Schriften [1]) versucht hat. Die „Fäden", die dort aufgewiesen werden, sind im wesentlichen biographischer Art. Wenigstens betreffen sie die Handlungen und Erlebnisse der einzelnen Figuren im Rahmen des dramatischen Vorganges (den Saran die „Fabel" nennt). Sie bedeuten deren Projektion ins Epische. Nun ist es gewiß, daß wir, wie so viele andere Bauglieder des Dramas, auch diese „Linien" der einzelnen Personen als selbständige Gegebenheiten mit eigenem Rechte auffassen und uns hier und da erinnern, was die eine oder andere Figur geleistet oder gelitten, was sie zur Entwicklung der Handlung beigetragen hat; auch daß sich „eine Art von" einheitlichem, persönlichen Entwicklungsbilde in uns zusammenlebt, ist sehr wohl möglich, und es kann sein, daß der Blick auf dieses Gebilde uns für einzelne Augenblicke sogar den Gesamtvorgang um so klarer auffassen

[1]) Besonders in der Sammlung ‚Bausteine' (Halle, Niemeyer). Vgl. unten S. 211, Anm. 1 und 2 (auch S. 164).

Digitized by Google

läßt; dennoch bleiben alle diese Erfahrungen des Zuschauers am Rande des eigentlichen dramatischen Erlebens genau so wie die scheinbare Vergegenwärtigung der „Welt", in der die Ereignisse spielen u. a. Das alles verbleibt doch im Rahmen der Bühnenerscheinung und hat mit dem „Aufbau der Handlung" als eines dichterischen Wirkungszusammenhanges wenig zu tun. Wenn wir die „Diagramme" ansehen, die z. B. Schriften der Erlanger Schule wie der von Spieß über ‚Emilia Galotti' beigegeben sind, so wirken sie eher verwirrend und störend auf uns, weil sie das vielverschlungene Geflecht, das sich in Wahrheit auf alle drei Dimensionen erstreckt, in Längs- und Höhenrichtung auf eine Ebene werfen. Ähnliches gilt von den Stimmungskurven, deren Rhythmus wir natürlich auch beim Anschauen des Dramas empfinden, deren lückenloser Aufriß aber unseren Genuß eher stört als fördert, weil diese Kurven das dramatische Geschehen wohl begleiten und deuten, aber nicht ausmachen. Durchweg leiden die Analysen der Saranschüler darunter, daß sie das Drama seiner eigentlichsten Art entkleiden: auf die Vernachlässigung des Mimischen hat schon K. Schultze-Jahde in einer eindringlichen und ergebnisreichen Besprechung einer dieser Schriften hingewiesen [1]); es fehlt ferner an der Betrachtung der sphärischen Austiefung und nicht zuletzt an der Bewertung des starken irrationalen Elementes, das jedem echten dramatischen (und überhaupt: dichterischen) Vorgang innewohnt. Also auch hier hat man zuletzt „die Teile in seiner Hand — fehlt leider nur das geistige Band".

2. Wir verwenden den Ausdruck Faden besser für gewisse einheitliche Motivreihen, die zur Handlung mit ihren Nebensträngen beitragen, aber keine Handlung selbst aus sich erzeugen und auch keine eigentliche Handlung mit eigenen Kräften anregen. Fäden sind aber gleichsam im Ansatz stecken gebliebene, nur „mögliche" Nebenhandlungen, von denen dann gelegentlich so etwas wie eine fast dämonische Wirksamkeit ausstrahlen kann, welche die menschliche Handlung belebt. Das gilt vor allem von den irrationalen Motiven des Vorganges: weiterhin von nebensächlichen Zwischenwirkungen, die nur dem Augenblick gelten, auch hier und da wiederkehren, sich aber nicht dramatisch entfalten.

Es liegt auf der Hand, daß die Gewalt, gegen die der Held letzten Endes zu ringen hat, durchaus nicht das bestimmte Wollen eines menschlichen Gegenspielers sein muß; ebensogut kann das Schicksal im weitesten

[1]) Im Anschluß an F. Weichenmayr, Dramatische Handlung und Aufbau in Hebbels ‚Herodes und Mariamne' (Bausteine, Bd. 24, 1929), in der ‚Zeitschrift für deutsche Philologie', Bd. 55, S. 489 ff.

Digitized by Google

Sinne, kann der Wille einer Gottheit (wie z. B. der Aphrodite im ‚Hippolytos' des Euripides), auch die Macht der Verhältnisse (in den „Sozialen Dramen" G. Hauptmanns) oder auch ein tieferer Seelengrund in dem Helden selbst (wie in Grillparzers Rudolf II, aber auch in Shakespeares Hamlet) der Gegner des handelnden Menschen sein. Das alles gehört zu den irrationalen, aber darum nicht minder wirklichen „Faktoren" des dramatischen Geschehens, die wohl selbst keine Handlung bedingen oder tragen, aber für die Handlung von Bedeutung sind und sich hier und da wie Dämonen ankündigen. Neben solchen Schicksalsfäden spinnen sich Dingfäden etwa an die geheimnisvollen „Requisiten" der Schicksalstragödie, da denn auch z. B. ein Kalenderdatum (ähnlich wie die alte Mordaxt in der „Orestie" des Aischylos) ihre Rolle spielt.

Ähnliches gilt von symbolischen Dingen wie der „Flinte mit dem gelben Riemen" und dem „heimlichen Grund" in Otto Ludwigs ‚Erbförster', von Grillparzers ‚Goldenem Vlies' oder R. Wagners ‚Ring des Nibelungen'. Aber man kann auch von einem „Ringfaden" in Lessings Lustspiel und von einem „Faden des heiligen Speers" im ‚Parsifal' reden. Auch durch Kleists ‚Penthesilea' schlingt sich ein bedeutsamer Faden des immer erwähnten „Rosenfestes" und durch seinen ‚Homburg' geistert geradezu der verlorene Handschuh der Prinzessin.

Weiterhin aber spinnt z. B. bei Lessing der treue Just seinen eigenen Faden, ohne daß ihm eine noch so bescheidene Nebenhandlung gegönnt würde; so steht es auch mit seinem Gegenstück, dem bösartig-kriecherischen Wirte; auch Riccaut flicht einen Faden in das Gewebe ein, wiederum ein Gegenstück zu der edlen „Dame in Trauer". Die „Handlung" würde ohne all diese Fäden auskommen, sie könnten durch anderes ersetzt werden. Aber sie bricht sich gleichsam in ihnen; auch Tellheims Verhältnis zu Just ist ja eine Abwandlung seiner dramatischen Beziehungen zu Minna und Werner (Spiegelung); und das Bild des auf den Schlachtfeldern vagabundierenden Abenteurers vollendet dasjenige des „braven, preußischen" Offiziers von der Gegenseite her und setzt seine Handlungsweise erst ins rechte Licht.

Alles in allem haben diese „bloßen Fäden" nur ein handlungsmäßiges Gepräge, weil sie der sichtbaren Erscheinung des Vorganges angehören und dieser eben auf Handlung ausgerichtet ist. Doch ist ihre Funktion noch von anderer, vorzugsweise von atmosphärischer Art; sie lassen uns ahnen, was kommt; sie deuten, was da und was gewesen ist; sie schlagen kleine, leichte, aber unentbehrliche Verbindungsbrücken zwischen Teilen der Handlung und lassen doch ahnen, daß dabei immer noch mehr im Spiele ist, als was im Augenblick tatsächlich „abgehandelt" wird. Diese meist kostbaren, farbenreichen, ja aufdringlichen Fäden im Gewebe lassen eben

Digitized by Google

die Beziehungsfülle, die Durchsichtigkeit, die Doppelseitigkeit des Ganzen, lassen aber auch noch einmal den Vorgang in der Handlung ahnen.

b) Fädengeflecht und Handlung

Im Anschluß an das Gesagte lohnt es sich, noch einmal auf das Verhältnis des Fädengeflechtes zur Handlung einzugehen. Schon der Ausdruck „Fädengeflecht" (und Fäden haben ja, als Aufbauteile, nur Bedeutung innerhalb eines Gewebes oder Geflechtes) weist darauf hin, daß auch jene Stränge des Geschehens, die wir als Haupt- und Nebenhandlungen ansprechen, irgendwie daran teilhaben. Tatsächlich erscheint eine Handlung wie diejenige Buttlers als ein Faden im Geflecht der vor unseren Augen unmittelbar auf der Bühne sich abspielenden Handlung. Ohne diesen Faden würde nicht nur im Aufbau der Handlung ein wichtiges Glied fehlen, auch das gesamte „gewirkte" Bild würde eine Farbe, eine Schattierung verlieren, es würde auch flacher scheinen; an so manchem Drama der Gegenwart, z. B. von Paul Ernst oder von C. Langenbeck ist das zu spüren, wo die Fäden nach Ablauf, Stärke und Färbung kaum jemals merklich hervortreten. Die größten Dramatiker aber weben auf diese Weise einen bunten Teppich vor unseren Augen zusammen, worin die einzelnen Fäden als Farb- und Richtungsträger noch einmal, nur auf anderer, auf der Sinnenebene, ein letztes Abbild des Vorganges ergeben. Natürlich können wir das Gewebe nicht ordnend studieren, wie dasjenige eines künstlerischen Knüpfteppichs. In der Dichtung und zumal im Drama bleibt es eben immer bei einem „Als ob" oder einem „Ungefähr wie" und dennoch fließt auch dieser Eindruck der Erscheinung ein in die Gesamtwirkung des Kunstwerkes. Man kann also aus der Betrachtung oder der Auflösung des Fädengeflechtes keineswegs den „Aufbau der dramatischen Handlung" gewinnen, aber man erhält damit einen eigenen, unruhigen „Aspekt" des Dramas, hinter dem man sehr wohl die Handlung und selbst den Vorgang „ahnen kann". Das im einzelnen nachzuweisen ist Sache der Analyse, wofür hier nur einige Fingerzeige gegeben werden konnten.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß es sich hier um eine mehrfache Stellungnahme zu der ganzen Reihe der Begebnisse handelt, wie sie sich etwa in einer mehr metaphysischen oder religiösen Weltanschauung ausdrückt. Auch hier gibt es Menschen (besonders von künstlerisch-bildnerischer Art), die sich vor allem an dem bunten Gewebe des Lebens erfreuen und durch dessen Reize über alle Untiefen und Schatten ihres Erfahrungsbildes vom Leben hinweggetäuscht werden. Andere „dringen tiefer" und verlangen z. B. von einer „göttlichen Weltordnung", daß sie ihren realen Ordnungsbegriffen entspreche, daß sie sich also entweder als „richtig", besonders

Digitized by Google

als logisch-kausal geschlossen oder als moralisch-stichhaltig ausweise. Sie kommen dann mit dem tatsächlichen Weltverlauf in die schärfsten Konflikte und sind bereit, jede höhere Leitung oder Sinngebung zu leugnen. Nur die reifsten Geister ahnen in einzelnen Augenblicken die großen Bogen, die eine höhere Macht über alles Geschehen hinweg schlägt oder womit sie es durchwirkt; sie verzichten darauf, die Wege dieser Macht nach menschlichen Maßen und Richtlinien zu bewerten. Hier ist das Reich der „Ahndung" im Goethischen Sinne, des „ruhig zu verehrenden Unerforschlichen"; wenn wir dann von hinten her auf eine Ereigniskette blicken, so erkennen wir das höhere Muß oder Soll in dem Ganzen; gerade der dramatische Dichter läßt uns von der Katastrophe aus zurückblicken, und zwar in einer der „Ahndung" entsprechenden Weise: durch die Beleuchtung der Gipfel und die Andeutung der Linien, die zwischen ihnen vermitteln, nicht aber Punkt für Punkt und Teilstrecke des Geschehens für Teilstrecke.

In gemessenem Abstande spiegelt das Verhältnis von Fädengeflecht, Handlung und Vorgang ungefähr dasjenige von vorder-, hinter- und tiefengründigem Zusammenhange wider. Mit ihrer verhältnismäßigen Selbständigkeit (ihren Sonderreizen) und ihrem steten, beziehungsreichen Ineinandergreifen zeugen auch sie alle von dem ausgegliederten und doch einheitlichen Organismus des dramatischen Kunstwerkes.

§ 5. DIE SENKRECHTE GLIEDERUNG DER HANDLUNG

a) Szene und Szenengruppe

Die Keimzelle der „dramatischen Handlung" ist die Szene. Sie stammt, wie oben (S. 9 f.) gezeigt wurde, aus dem Leben von Menschen, die dazu neigen, eine „Rolle zu spielen" („sich aufzuspielen") oder einander „einen Auftritt zu machen" (und überhaupt im Alltag etwas „Komödie" zu spielen). Es ist das Ziel dieser Menschen, bei denen das Sachliche immer hinter dem Persönlichen zurücktritt, sich überall „zur Geltung zu bringen" oder sich „durchzusetzen" oder den Gegner wenigstens mit Worten und vielsagenden Gebärden (also auf ganz mimische Weise) niederzudrücken (ihn zu „ducken"), ihm „Bescheid zu sagen" oder „den Standpunkt klarzumachen". Selten nur kommt es dabei zu den angedrohten Tätlichkeiten. Besonders wenn zwei ebenbürtige, gleichermaßen mimisch und besonders redebegabte, im Bilder- und vielleicht im Schimpfwörterschatz des Volkes bewanderte Kämpferinnen einander gegenübertreten, erschöpft sich ihre Kraft zumeist in dem großen Wortstreit, dem Vorbilde der *Altercatio* und des *Ἀγών* der alten Komödie und der Gerichtsverhandlungen. Es handelt sich dann

Digitized by Google

immer um die plötzliche Entladung (die „Auslösung" durch geringfügigen Anlaß) von Gefühlskräften, die das Alltagsleben bisher mehr oder weniger zurückhaltend (z. B. „knurrend" oder „mucksend") begleitet haben und sich nun an sichtbarer Stelle Luft machen. Das Ganze endet dann nach rascher Steigerung mit einem letzten „Trumpf" (einer „gutsitzenden" Beschimpfung), oder mit dem Zuschlagen einer Tür, auch wohl einer unanständigen Gebärde (Ablösung des *facete dictum* durch das *facete factum*). Es kann auch vorkommen, daß der Gegner den schon siegesgewissen Angreifer mit einer neuen abwegigen Spitze zu übertrumpfen weiß, was dann zu Weiterungen führt; die Szene wird dann mehrgipflig, braucht aber nun erst recht einen wirksamen „drastischen" Abschluß, so wie sie niemals ohne einen sinnlich-wahrnehmbaren Anfangspunkt (z. B. Wegnehmen eines Schlüssels, „Attrappieren" eines Mannes auf Abwegen und dgl.) bestehen kann.

In diesen Szenen entfaltet sich, schon in einer primitiven Form, das mimische Talent, an dem alle jene Menschen teilhaben, die gerne sich selbst oder „etwas her-zeigen". Die „Mimus" in all seinen Formen (vom Kasperlespiel oder von der Clownszene im Zirkus an) hält sich denn auch an diese Grundlage, obwohl er nicht immer eine Streitszene bringt; es gibt auch reine Darbietungsauftritte, wie die Überlistung eines Dümmlings, die Frechheiten eines Lausbuben oder die übertriebene Nachahmung menschlicher Fehler und Schwächen (auf Grund uralter Abwehrgebärden). Mimische Szenen dieser Art, besonders aber Streitszenen, gehen weithin in das dramatische Spiel und selbst in das große Bühnenstück ein; wir brauchen nur auf die Schimpfredekämpfe in dem ‚Horribilikribifax' des A. Gryphius hinzuweisen, andererseits auf die große Begegnung der „Königinnen" in Schillers ‚Maria Stuart'. Hier wird der mimische Auftritt zur „dramatischen Szene". Es gibt kein dramatisches Leben, das sich nicht szenenweise zusammenballte und entlüde.

Auch die „dramatische Situation" mit dem ihr innewohnenden Konflikt kann sich nur so entfalten; wir geben also der oben (S. 67) angeführten Äußerung von W. von Scholz die neue Wendung: „Im Anfang war die Szene." Zunächst stand sie wohl allein, wie im kultischen Dromenon oder in der karikierenden Lebensdarstellung, als Verdichtung vereinzelter Motive und zugleich als Keimzelle einer zwiespältigen Handlung, die dann auf immer weitere Entfaltung, in mehreren Gängen und möglichst auf der schiefen Ebene drängte. Zur Szene hat sich auch das anfangs reibungslose dithyrambische Zwiegespräch entwickelt, das wir später noch bei Bakchylides vorfinden. (Oben S. 14.) Wenn das Drama sich bereits in eine beträchtliche Länge erstreckt hat, ist es immer noch auf die

Digitized by Google

Gestaltung von Szenen angewiesen, worin sich das eigentlich dramatische Leben regt und der ganze Vorgang, jeweils an einem bestimmten Punkt seiner Entwicklung, sich immer von neuem offenbart, um uns Rück- und Vor- und Innenschau zu erlauben. Die Szene ist in sich einheitlich geschlossen und zugleich mit Gegensätzlichkeiten erfüllt, oft bis zum Springen und zum raketenhaften Auftrieb überladen. Wie sich die treibenden Kräfte anziehen und steigern, so scheinen sie ständig wieder auseinanderzustreben, um sich von neuem zusammenzufinden. Die Handlung steigert sich also nicht allmählig-geradlinig (das wäre episch!); sie entlädt sich auch in der künstlerischen Gestaltung (im Gegensatz zum Leben) nicht plötzlich, in einem Augenblick; ihre Bewegtheit wird (auf vorgänglich-widersprüchliche Weise) durch eine kleinere oder größere Reihe von Entladungen vorbereitet, unterbrochen, neu aufgenommen und weitergeleitet, oft unter merklicher Abwechslung von Gipfeln und Tälern. Wir sprechen dann von einer gegliederten, einer „Gruppen-Szene" (vgl. jene große Szene der ‚Maria Stuart', s. oben S. 185).

Der Kerngehalt der eigentlichen Szene kann sich aber dadurch noch abheben und innerlich stärken, daß die Vorbereitungen, die Begleiterscheinungen und die nächsten Nachwirkungen des „großen Schlages" abgetrennt und zu Hilfsszenen, sei es zu Rahmen- oder zu Brücken-, auch wohl zu Ruheszenen (s. oben S. 131 ff.) ausgebaut werden. Sie sammeln sich dann mit ihren nächsten Beziehungs- um die Hauptszenen und verbinden mehrere Auftritte dieser Art durch geeignete Zwischenstücke, oft mit leiser Steigerung. So entsteht aus der Gruppen-Szene mit ihrer mehr oder weniger reichen Gliederung die Szenengruppe. Wir betrachten zunächst noch ihren Mittel- und Organisationspunkt, die eigentliche Szene im engeren Sinn.

b) Die Hauptszene

Die Hauptszene, die das eigentliche Gerüst der Handlung bildet, schöpft ihre volle dramatische Kraft aus den Wurzeln des Dramas, vor allem aus dem dramatischen (und mimischen) Spiel und dem Gespräch. Obwohl jede große Szene in irgendeinem Grade an verschiedenen dramatischen Möglichkeiten teilhat, dürfen wir doch in der Hauptsache immer vorwiegend Spiel- und Redeszenen unterscheiden. Die Spielszenen sind natürlich mehr oder weniger Einzelkampfszenen. Während eigentliche Schlachten und Massenbewegungen ohne starke Persönlichkeitswerte notwendig in die Nebenszenen gedrängt (oder nur berichtet) werden, können Zweikämpfe verschiedenster Art auf der Bühne vor sich gehen oder sich

Digitized by Google

doch anspinnen, wie in Goethes ‚Tasso'[1]); während das französische Drama die kampfhafte Bewegung auf dem Theater vermeidet, schwelgt das germanische (besonders englische) und spanische Drama in solchen Gebilden, wie dem Ringkampf des Hamlet mit Laertes im Grabe und dem scheinbaren Kunstgefecht am Schlusse, bei dem aus Spiel blutiger Ernst wird. Unsere Beispiele zeigen aber, daß in beiden Fällen — und in jeder echten dramatischen Spielszene — der äußere Kampf oder sonst eine fesselnde große Bewegung nicht die Hauptsache ist; daß die Umstände, die ihn hervorrufen und begleiten, weit höhere Gewalt auf unser Gefühl ausüben. Das gilt z. B. auch in Schillers ‚Tell' von der Apfelschußszene, in der sich die verbissene Grausamkeit des Landvogts wie die Seelennot des gequälten Vaters entwickelt, wie von der Küßnachtszene, die vor- und nachher in geistig-dramatischem Sinne interpretiert wird („Vor- und Nachdeutung"). Der äußere Kampf und überhaupt der äußere „Auftrieb" (z. B. bei einer Bankettszene) spielt die Hauptrolle nur bei den Vorformen des Dramas, vor allem bei dem Theaterstück, wie es etwa die Wanderbühne des 17. und 18. Jahrhundert pflegte. Man braucht nur die vielen Szenen, die Schiller aus ihrem Motivbestand übernommen hat, mit denen der „Haupt- und Staatsaktionen" zu vergleichen, um den Unterschied zu erkennen. (Vgl. die Ballszenen im ‚Fiesko', das Gastmahl in den ‚Piccolomini', den Krönungszug in der ‚Jungfrau', die Szene um den Katafalk in der ‚Braut von Messina' usw.)

Ähnliches gilt von den Redeszenen, die niemals aus rein dialektischen Gründen oder um der Widersprüche willen eingeführt sein dürfen, wenn anders sie als dramatische Spielszenen wirken sollen. Wie bei der Spielszene ernste und freudige Stimmungen (etwa bei Kämpfen und Festszenen) zu unterscheiden waren, so bei der großen Redeszene. Sie entfaltet sich nach der positiven Seite z. B. als Beratung (z. B. Kriegsrat) oder als Werbungsszene unter Liebenden, auch als freudige Erkennung Verwandter, die vielleicht unter verhängnisvollen Umständen auseinander geraten sind, worüber ja Aristoteles (s. cap. 11, oben S. 74) das Nötige gesagt hat. Negativer Art sind die eigentlichen Redekampfszenen, die Erbschaft des alten *Ἀγών*; sie können zunächst streithafte Auseinandersetzungen von Gegnern bringen, wie zwischen Kreon und Antigone oder zwischen ihm und Teiresias bei Sophokles. Das Wichtige ist hier immer, daß der Redestreit über die augenblickliche Situation zurückgeführt wird und zunächst den problematischen Konflikt, weiterhin aber den letzten Urgegensatz erkennen läßt, von dem die ganze dramatische Bewegung ge-

[1]) Auch Buttler fordert Octavio bei Schiller zum Zweikampf heraus, der dann vereitelt wird.

Digitized by Google

tragen ist. Wir können hier wieder auf die großen Streitgespräche in Schillers ‚Marja Stuart' und in Goethes ‚Egmont' (Akt 4) verweisen. Wie die letztere Szene mit der Gefangennahme des Helden schließt, so geht ja auch die Streitszene des ‚Tasso', wie schon angedeutet wurde, „beinahe" ins Spiel über, indem die Degen gezogen werden. So wohnen verschiedene Arten dicht beieinander. Auch die „erregte Aussprache" im bürgerlichen Drama grenzt leicht an Tätlichkeiten oder arbeitet mit Beschimpfung und Drohungen, hat aber ihren dramatischen Wert immer in der problematischen Vertiefung. Musterbilder sind hier die großen „Auseinandersetzungsszenen" bei Ibsen (z. B. im „Borkmann", Akt 2, Szene 2, mit dem Gipfelwort „Du hast mich geliebt? ..... Verbrecher!!"). Bis zum harten Bruch kommt es auch in der Aussprache zwischen Vater und Sohn am Ende von Schillers ‚Piccolomini'. Äußerlich ergebnislos bleibt auch die große Aussprache zwischen Lessings Minna und Tellheim (Akt II), doch blüht hier der Konflikt auf! Anders steht es scheinbar mit der Unterredung zwischen Tasso und der Prinzessin (II, 1), aber auch sie birgt Zündstoff in sich, weil nachher der Dichter sich auf verhängnisvolle Weise an den Staatsmann drängt, um einen Wunsch der Fürstin auszuführen. So sind es die scheinbaren „Spielszenen", die immer dem geistigen Rückhalt des Dramas, dem problematischen Konflikt, am nächsten kommen, während sie einen tatsächlichen Konflikt uns „vorführen" oder doch anbahnen.

Indem also diese Hauptszene sich zunächst zur Gruppenszene entfaltet, weiterhin aber sich über ihre eigenen Grenzen hin ausweitet, entsteht, wie oben (S. 186) angedeutet ward, die Szenengruppe, deren Aufbau den der Gruppenszene kräftig und mit selbständiger Entwicklung der Hilfsglieder wiederholt, zugleich aber den Gesamteindruck des Gebildes verstärkt und vertieft [1]). Die Erscheinungsform eines solchen Szenengefüges (das sich zunächst, wie wir sehen werden, zum Akt verdichten kann) entspricht jener Einheit der Handlung (s. oben S. 158 ff.), in der sich der gegliederte Organismus des Vorganges spiegelt.

c) Der Akt

Auf die beschriebene Weise ist in den Anfängen des europäischen Dramas schon eine ganze verhältnismäßig einfache dramatische Handlung aus einzelnen Szenen zustande gekommen, ehe es eine wirkliche Aktein-

[1]) Eine Art „übergreifender Szenengruppe" bilden z. B. Octavios Gespräche mit Isolani, Buttler und Max (in Schillers ‚Wallensteins Tod', 2. Aufzug, 5. bis 7. Auftritt) mit dem Gespräch zwischen Vater und Sohn am Ende der ‚Piccolomini'.

Digitized by Google

teilung gab. So z. B. in den ‚Schutzflehenden' von Aischylos. In seiner ‚Orestie' sehen wir ihn dann, zumal uns hier der trilogische Zusammenhang klar wird, schon bei einer vorgeschrittenen Technik mit mehreren solchen Szenengruppen angelangt. Wie hier im großen ganzen eines weit ausgedehnten Zusammenhanges, so schwingt sich die Linie des Vorganges auch in den Einzelstücken von Gipfel zu Gipfel, nur daß sie wieder in jeder dieser Tragödien ein abgerundetes Stück ihres Weges durchläuft und damit einen besonderen Sinn erfüllt. So verhalten sich die einzelnen Stücke zur Trilogie ungefähr wie unsere Akte zum Ganzen der dramatischen Dichtung. Als sich der trilogische Zusammenhang mit der Zeit lockerte (ein Weg, den wir hier nicht verfolgen können), wirkte sich das Bildungsgesetz innerhalb der „Stücke" immer kräftiger aus; die ἐπεισόδια, die selbst wieder gruppenmäßig aufgebaut waren, setzten sich stärker gegeneinander ab und wiesen doch wieder aufeinander hin. Horaz weiß bereits von einer festen Einheit von fünf Akten, d. h. verhältnismäßig selbständigen Teilhandlungen, und die Einteilung in Akte ist dem europäischen Drama geblieben.

Der Akt ist andererseits eine Verkürzung, gleichsam eine Vorform des Volldramas. Wenn aber eine große Spiel- und Kampfszene das ganze Drama und seinen Ausgang allenfalls ahnen läßt, so arbeitet sie doch mit einer gewissen Verdunkelung, ja Verkrampfung und Verschiefung des Vorganges. So läßt die Apfelschußszene im ‚Tell' den Konflikt zwischen den Bauern und dem Landvogt, weiterhin zwischen der freien Schweiz und den Ansprüchen Habsburgs haarscharf erkennen. Damit wird gleichsam die Seele des Dramas sichtbar. Aber den Ausgang des Streites können wir hier eben nur ahnen. Die Triebkräfte, die durch das ganze Drama hindurchgehen, sind an solchen Höhepunkten nicht immer klar zu überblicken. Anders schon der wohlgebaute Akt, das verselbständigte Glied einer Gesamthandlung. Von ihm wird einfach gelten, was Goethe am 13. Januar 1804 an Schiller schrieb, als er den Anfang des ‚Wilhelm Tell' in der Hand hielt: „Das ist denn freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches."

Der Aufbau des Aktes (wie der Szenengruppe) vermittelt den Vorgang mit seinem Grundkonflikt wie mit seiner Neigung zu Umschlägen und mit seiner ständigen Richtung auf das Hintergründige. Die Folge der Akte (die Aktgruppe) oder das Teilstück einer Trilogie spiegelt die Lebendigkeit des Vorganges durch ein eigentümliches System von „freien Rhythmen", worüber unten (Kap. XI) weiteres gesagt ist. Die Akte erhalten zugleich ihre Einheit und Wesenheit durch ihr geheimes Zusammenstimmen in der Richtung auf das Ganze; immerhin können auch hier wieder

Digitized by Google

Zwischenbildungen der letzten Einheit vorausgehen. Bei großen Dramatikern finden wir denn auch, daß jeweils einige Akte, etwa zwei, zu einer gegensätzlich-einheitlichen Gruppe zusammengefaßt sind, die wir als „Schritt" oder „Stufe" des dramatischen Vorganges bezeichnen können[1]).

Das hängt natürlich mit der Ausdehnung des neueren Dramas auf mehrere, in sich selbst mehr oder weniger abgeschlossene und abgerundete Akte zusammen. Ähnliches zeigt sich aber auch da, wo keine scharfe Einteilung in Akte vorhanden ist, wo der Dichter auf das „Durchgehende" der Handlung und ihre genaue Übereinstimmung mit der Entwicklung des Vorganges, als auf einen von der Idee her bestimmten „geschlossenen" Eindruck das größte Gewicht legt. Ein Drama, das sich in mehreren Gängen ohne deutliche Aktsonderung („ohne Vorhänge") vor uns abspielt, nennen wir aktlos; „Einakter" dagegen nennen wir ein „Kurzdrama", das sozusagen nur den Abschluß (die „Katastrophe") einer dramatischen Entwicklung darbietet. Diese läßt sich hier in eine Szenengruppe zusammenballen, während das „aktlose Drama", z. B. bei H. von Kleist sehr wohl mehrere Szenengruppen umfassen kann, zwischen denen nur eben keine Pause stattfindet, weil kein Neuansatz auf anderer Ebene oder in einer anderen Situation nötig wird.

d) Das aktlose Drama

Da in der neueren Zeit immer wieder Versuche mit dem aktlosen Drama gemacht worden sind, lohnt es sich wohl darauf einzugehen. Wir reden hier nicht von dem „Drama jenseits der Akteinteilung", von der Bilder- oder Stationenfolge des expressionistischen Schaustücks, das eine oft völlige Auflösung der dramatischen Form bedeutet, während die „offene Form" des 1. Faust ihre eigenen Aufbaugesetze hatte und nichts weniger als formlos wirkte[2]). Das aktlose Drama, das z. B. Klopstock und Heinrich von Kleist nach dem Muster der Antike erneuerten und worin sich heutige Dramatiker wie Curt Langenbeck und Max Mell versucht haben, will vielmehr die strengste Geschlossenheit herstellen und schon durch die Form unmittelbar-überzeugend im dramatischen (meist tragischen, aber z. B. in Kleists ‚Zerbrochenem Krug' auch komischen) Sinn wirken.

Das aktlose Drama (besonders mit verbindenden Chören) in der Art von Schillers ‚Braut von Messina' kann schon durch den ununterbrochenen Fortlauf (die „Kontinuität") der Darstellung (die der Vorhänge und

[1]) Meinen Aufsatz: Von der Szene zum Akt, Dt. Vierteljahrsschr. Bd. 11, Heft 2.

[2]) Hierzu vgl. meinen Aufsatz: „Die Kunstform von Goethes Faust" (s. S. 197 Anm. 1).

Digitized by Google

Pausen nicht bedarf[1]) als Vollendung jener Bauform gelten. Wir verstehen darunter eine Form, deren strenge Gebundenheit an ihren Gegenstand sich uns aufdrängt (besonders durch das genaue Zusammenstimmen und das Zusammenwirken aller Teilkräfte) und die vermöge ihrer Sparsamkeit nach außen reiche Vertiefung im Inneren zuläßt, durch ihre feste Fügung aber den Eindruck des Schicksalhaft-Notwendigen, des Unvermeidlichen hervorruft, den es wesentlich-bedeutsam verstärkt. Es liegt ja auf der Hand, daß keine alltäglichen Ereignisse und keine rein geschichtlichen Gegebenheiten sich für diese Behandlung eignen — schon deshalb nicht, weil sie immer ein reiches Gewebe verschiedenster Wirkungen aus mehrfachen Lebensbereichen darstellen, die bei so knapper Form der Behandlung leicht den Eindruck des Trockenen oder auch des Überspitzten hervorrufen[2]). Die Einaktigkeit bedingt natürlich keine Eintönigkeit und die vorwiegende Einsträhnigkeit keine Dürftigkeit. Es kommt eben darauf an, was der Dichter dem äußerlich knapp behandelten, auf seine wesentlichen Glieder beschränkten Stoffe und der nur in ihren Hauptstufen abgefangenen Entwicklung der Handlung an menschlich-dramatischen Werten abzugewinnen, wie er sie aufeinander zu beziehen und aneinander zu steigern weiß. Voraussetzung für die Größe und Fülle der Darstellung (für das, was Aristoteles μέγεθος nennt, cap 6) ist freilich eine gewisse „Einfachheit" der Handlung (von der oben S. 172 die Rede war). Sie braucht darum nicht etwa zwischen zwei „Unterrednern" zu verlaufen, wie das Kernstück eines platonischen Dialogs. Schon die Tatsache, daß die beiden Schauspieler in den ältesten Tragödien jeder verschiedene Rollen spielen konnten, beweist uns ja, daß der Strom der Handlung Zuflüsse aus verschiedenen Quellgebieten empfängt, daß „dritte" Figuren in den Hauptkonflikt eingreifen usw. Ein Einaktdrama wie Kleists ‚Penthesilea' leidet durchaus nicht an Personenmangel, auch der Fäden sind gar manche in das Gewebe eingeschlungen. Aber keiner dieser Fäden stellt eine wirkliche Nebenhandlung dar, die auf ihren Ursprung hin verfolgt und in ihrem Anstieg (vor ihrem entscheidenden Eingreifen an einem wichtigen Punkte) beobachtet werden müßte. Man betrachte als Gegenstück die beiden ersten Akte in Lessings ‚Minna' und in ‚Emilia Galotti',

[1]) Wir erinnern auch an R. Wagners ‚Holländer' und ‚Rheingold', die freilich Szenenwechsel zeigen (übrigens auch mitten im zweiten Akt des Vorspiels zum ‚Ring'). Die Trennung der Teile durch Pausen ist Ausdruck bühnischer Gewohnheiten und zerreißt den „balladesken" Stimmungszusammenhang, um den sich der Dichter bemüht.

[2]) Eine Gefahr, der auch Paul Ernst mit seinen zwar mehraktigen, aber stark „geschlossenen" Dramen nicht immer entgangen ist.

Digitized by Google

ebenso in Schillers ‚Jungfrau von Orleans' und ‚Maria Stuart'. Es wäre schlechterdings unmöglich, alles das, was in jedem Falle die besondere „Lage" der Gegenpartei, ihren Anteil am Konflikt bedingt und als gar nicht typische, sondern besondere menschliche Haltung zur Entwicklung der Handlung entscheidend beiträgt, nur auf dem Wege der perspektivischen Rückschau, des Berichts, der Andeutung zu bringen, schon weil diese Neben-Gegen- und Querhandlungen viel zu eigenartig und gewichtig sind. Das ist vor allem bei Dramen aus der Geschichte und aus dem bürgerlichen Leben der Fall. Im mythischen Drama (sofern nicht der Dichter, z. B. Goethe im ‚Faust' dem sagenhaften Inhalt eine ganz besondere Wendung gibt) oder bei mehr abstrakt gehaltenen Handlungen (die etwa an die „Moralitäten" des Mittelalters erinnnern) können wir vieles von dem, was die „andere Seite" bewegt und was sie bedeutet, aus kurzen Bemerkungen über die „Lage", aus den Namen, aus der Angabe der Hauptmotive ohne weiteres entnehmen und das Fehlende leicht ergänzen, d. h. erraten. Dramen wie C. Langenbecks ‚Schwert' würden durch eine größere Ausführlichkeit der wirklichen Handlung, durch ihren Einsatz auf verschiedenen Schauplätzen, durch markante Einschnitte usw. ebenso wie durch eine individuelle Charakteristik, durch starke Zufallswirkungen usw. gerade diejenige Wirkung verlieren, die der Dichter anstrebte.

Also um allgemein-menschliche Konflikte in mehr oder weniger typisch-exemplarischer Einkleidung handelt es sich vor allem bei der aktlosen Tragödie: an ihr spannt uns nichts weiter als der Konflikt, der wieder von beispielhafter Art sein und auf eine unmittelbar einleuchtende, nicht erst sachlich genau zu motivierende Art gelöst werden muß. Darum geben diese Dramen im Grunde nichts weiter als die Katastrophe — auch wenn sie sich über einen längeren Zeitraum erstrecken, als über die von Aristoteles (auf Grund der Erfahrung empfohlene, nicht verlangte!) Spanne eines „Sonnenumlaufes" (*περίοδος ἡλίου*, cap. 5). Immerhin durfte sowohl die Zeit phantasiemäßig sozusagen auf einen „Bühnentag" beschränkt sein, wie der Raum auf einen Schauplatz, der freilich in sich gegliedert sein kann. Das zeigt bereits der ‚Aias' des Sophokles, das zeigt die ‚Penthesilea' Kleists: die verschiedenen Spielplätze gehören hier zu einer gegliederten Gruppe, eben zum Spielraum zusammen[1]). Der Ein-

[1]) Kleist hat zwar die Gliederung seines Spielraumes, des „Schlachtfeldes bei Troja" im Text nicht angegeben. Immerhin bringt dieser Text es mit sich, daß man den verschiedenen Szenen gern einen wechselnden Hintergrund gibt. Bei einer Aufführung Fr. Kayßlers in der Berliner Volksbühne war die Einheit dadurch gewahrt, daß man zwei drehbare pfeilerartige Steinklötze immer im Auge behielt, um die sich die verschiedenen Spielplätze gleichsam herum bewegten.

Digitized by Google

druck ist dann ähnlich wie bei der mittelalterlichen „Vielortbühne", bei der mehrere Spielplätze gleichzeitig zu sehen sind und nacheinander „bespielt" werden, während sie alle zusammen einen einheitlichen Raumeindruck (dort freilich der „Welt") machen; so spielen sich einzelne Szenen des ‚Zerbrochenen Kruges' an verschiedenen Teilplätzen der „Gerichtsstube" ab, die gerade dadurch hervorragend „dramatisch-lebendig" wird; noch stärker gegliedert ist der doch ganz einheitliche „Schicksalsraum" der ‚Braut von Messina'.

Mit alledem ist der Eintönigkeit und einer Art von epischer Einheit vorgebeugt; sind die inneren Gegensätzlichkeiten gewahrt, die zum Gepräge der Handlung passen. Dasselbe gilt von dem Wechsel von eigentlichen Spiel- und Ruheszenen im antiken Drama, worin ja die einzelnen Auftritte (ἐπεισόδια) durch die Chorgesänge voneinander geschieden sind. Im neueren Drama kann ganz ähnliches eintreten, wie in Klopstocks „Bardieten", in Schillers Chordrama oder in C. Langenbecks ‚Hochverräter' (mit den immer wiederkehrenden, in „freien Rhythmen" sprechenden Gestalten der „Ältesten"). Damit wechseln Handlung i. e. S. und Ruhe (im Sinne der Betrachtung, des Rückblickes, der Ahnung usw.); Äußeres und Inneres treten in polare Berührung und verstärken die notwendige sphärische Wirkung des Ganzen. Wo aber kein Chor vorhanden ist, da tritt eben „das Chorische" an seine Stelle, das gerade im aktlosen Drama von großer Bedeutung ist [1]). Dem dienen denn auch, neben den Chören, die Augenblicke der inneren Sammlung, der Betrachtung, wie die Monologe des Helden oder seine Aussprachen (z. B. mit der Tochter in dem Drama Langenbecks). Auch sie sind „Ruhepunkte" (s. oben S. 176).

Was die Szenenfolge für sich angeht, so wirkt das Drama nicht gattungsgemäß, wenn sie wesentlich kausal gehalten ist. Um dem zu entgehen, müssen die einzelnen Szenen überraschende Einsätze, motivische Überschneidungen und entsprechende Stimmungsumschläge bringen; oder der Held (oder sein Gegner) muß sich immer von einer Ebene auf die andere stellen, sich immer tiefer (aber nicht in geradliniger Auswirkung des jeweils Vorangegangenen) in seine Haltung verbohren und damit das Schicksal immer stärker herausfordern. Beispiele dafür sind bei Sophokles der König Oedipus, weiterhin Antigone und nachmals ihr Gegenspieler Kreon; jedes Neue bedeutet hier eine Verschärfung des Konflikts — auch wenn es, z. B. nach der Meinung des Ödipus, der Entspannung oder der Auffindung einer befreienden Wahrheit dienen soll. Auch im ‚Philoktetes' bringt (vor allem in der zweiten Hälfte der Handlung) jede Szene, die dem „Er-

[1]) Über das Chorische s. oben S. 12 f. und unten S. 294 ff.

Digitized by Google

folge" näher führen soll, neue Verwicklungen, die vorher so nicht zu erwarten waren. Auch Kleists Amazonendrama ist eine große Kette von Überraschungen, die aber nicht bloß auf den oft mehr „zufälligen" Wechselfällen des Kriegsglückes beruhen, sondern auf den großen inneren Wandlungen und Herzensoffenbarungen, die solche Wendungen begleiten oder ihnen entquellen.

Es gehört dazu, daß gerade hier die Konflikte bis in die letzten Tiefen des Urgegensatzes hinabgeführt werden, was die Griechen vorzüglich geleistet haben und woran Kleist wenigstens immer wieder erinnert (Kampf der Geschlechter, s. oben S. 117). Dementsprechend müssen die Vorgänge eine gewisse Mächtigkeit und Durchschlagskraft, die Motive wirkliche Bedeutung haben. Die Intrige z. B. hat hier wenig zu suchen und sie ist es, die Langenbecks Hochverräterdrama schwer geschädigt hat. Der Kampf menschlicher Redlichkeit und gutgläubiger Starrheit gegen ein Meer von Bosheit und Niedertracht, dessen Wellen sogar den Königsthron unterwühlen — das ist keine eigentlich tragische Angelegenheit und läßt uns gerade bei der klaren Redeweise des Dichters ziemlich kalt. Man muß einmal neben diese Schurken, die Gegner Lesleys, die Prachtgestalt des abgefeimten Halunken Adam in Kleists Lustspiel halten, um den Unterschied in der Vertiefung und Verwesentlichung der Figuren und ihrer Motive zu begreifen. Gerade der ‚Zerbrochene Krug' ist ein Beweis dafür, was die geschlossene Form sozusagen sinnbildlich leisten kann. Der Richter sitzt in der Schlinge und zieht sie immer fester zu, je mehr Versuche zur Befreiung er macht. Auch hier werden die einzelnen „Gänge" durch Chorisches, durch die Beiseitereden des Richters mit Evchen, mit Licht, mit dem Gerichtsrat usw. angenehm unterbrochen, bis die komische Energie mit aller Macht wieder einsetzt und immer von neuem der Katastrophe zustrebt.

Wo dem Dichter die volle Dramatisierung des inneren Vorganges und ihre lebendige Ausstrahlung in die äußere Handlung nicht völlig gelingt, da wirkt das aktlose Drama immer kalt oder unkünstlerisch. Das zeigt ein Werk wie Klopstocks ‚Hermanns Schlacht', das doch über eine dialogisch-pathetische Schaustellung [1]) nicht hinausgekommen ist und das sich nie auf einer Bühne hat halten können.

[1]) Das Wort Schaustellung hat, wie der zweite Band unseres Werkes zeigen soll, keine geringschätzige Bedeutung. Es betrifft alle jene dramatischen oder bühnischen Vorführungen, deren Ziel keine rein-symbolische, von der Wirklichkeit abgelöste Darstellung des Lebens mit seinen Konflikten (im Sinne des „interesselosen Wohlgefallens" nach Kant) ist, sondern eine solche, die noch stark am wirklichen Leben hängt und unmittelbar auf seinen Ablauf einwirken will: sei es,

Digitized by Google

Anhang: Nebenformen des aktlosen Dramas

1. Eine eigentümliche Form, gleichsam eine Verdichtung des aktlosen Dramas ist der Einakter. Dazu gehört ein Drama wie Kleists ‚Zerbrochener Krug' nur scheinbar. Denn wenn auch hier kein Vorhang zwischen den einzelnen Teilen fallen darf (worin es Goethe als Spielleiter versehen hat), vielmehr das Ganze „wie ein Donnerwetter" heruntergespielt werden muß, so erleben wir doch auf dem Wege zu der komischen Katastrophe gar viele Wandlungen: immer wieder haben wir den Eindruck, als wollte uns das Wild aus den Maschen gehen und immer wieder verfängt es sich tiefer darin. Der rechte Einakter aber hat eigentlich nur einen Gang, der vielleicht sorgfältig vorbereitet wird, wie in Lessings ‚Philotas', ehe die ganze Zwangslage, worin der junge tragische Held sich befindet, uns völlig klar wird [1]), wo aber doch die Tat, die er zu tun hat, plötzlich in ihm aufleuchtet und in einem Zuge zu Ende geführt wird. Dieses Einmalige, „Eingängige" macht eben den Zauber des Einakters aus: ein plötzlicher Einfall, eine unerwartete Nachricht, eine von innen aufdringende Offenbarung oder Aufklärung führt in einer „prekären" oder „prägnanten" Situation eine Wendung herbei, die man nicht erwarten konnte, die man aber nachher gutheißen muß. Das ist, neben jener tragischen Handlung, der Fall bei Goethes reizendem Schauspiel ‚Die Geschwister' und bei einer Komödie oder Farce wie Lessings ‚Matrone von Ephesus'. Es liegt im Wesen des Einakters, daß er auf der einen Seite ebenso geschlossen wirkt wie das aktlose Drama, auf der anderen Seite nur eben Zeit und Raum genug behält, um den „reifen Zustand", welcher der letzten Entscheidung vorangeht, möglichst eingehend und überzeugend auszumalen; hier kann dann die Katastrophe mit der Wucht einer „Auslösung" erfolgen, während das aktlose Drama vielleicht noch eher ein allmähliches Abklingen (wie bei Sophokles) zeigt.

daß sie dem Leben einen Hohlspiegel vorhält und seine Fragwürdigkeiten übertreibt, sei es, daß sie in einem Idealbilde zeigt, was eigentlich werden sollte (religiöse, patriotische, politische Hochziele). Natürlich gibt es auch Schaustellungen niederer Art, die vor allem auf die Neugier, auf die Schaulust, auf die sensationelle Spannung des Zuschauers ausgehen; und wie jedes eche Drama etwas vom Mimus an sich haben muß, um sein Daseinsrecht auf der Bühne zu erweisen, so wird auch jede große Schaustellung im hohen Sinne irgendwie an die Hör- und Schaulust der „Gemeinde" sich wenden. Ein noch so edles „Festspiel" ohne solche mehr sinnlichen Elemente wäre verloren, zumal diese Züge meist dafür eintreten müssen, daß in solchen Festspielen die reale Handlung äußerst dünn ist oder sich wenig über die „Dramatisierung" der in der Geschichte gegebenen oder der Wirklichkeit abgelauschten Geschehnisse erhebt.

[1]) Nicht zufällig fühlen wir uns an den Schlußakt der ‚Emilia' erinnert.

Digitized by Google

2 Auf der Gegenseite steht die neuerdings und hoffentlich nur vorübergehend beliebte Form des aktlosen Stationsdramas oder der bühnischen Bilderfolge, die zeitweilig so stark eingewuchert war, daß die Theaterdirektoren auf dem Zettel auch bei klassischen Dramen nicht mehr die Akt-, sondern die Bilderzahl angaben. Damit ist gesagt, daß auch die Regie den feinen Rhythmus der Akte nicht mehr beachten und bei der Darstellung hervorheben wollte, sondern den Organismus in die Reihe seiner nacheinander dargebotenen Gliedmaßen auflöste. Denn die rechte Stationenfolge, wie sie die vielen „Historien" der expressionistischen und ihrer Folgezeit beherrschte, weiß kaum mehr etwas von dem dreidimensionalen Aufbau der dramatischen Außen- und Innenwelt; die einzelnen „Stücke" folgen hier nach dem Gesetz des „und dann, und dann", wie in einem hellenistischen Roman oder einer mimischen Hypothese; so bleibt denn auch das Ganze nur „ein Stück in Stücken". Natürlich strebt man nach einem gewissen bunten Wechsel zwischen belebteren und ruhigeren, zwischen Massen- und Interieurszenen, zwischen Stimmungen verschiedener Art; aber was diese bunte Menge von Eindrücken (von denen das aktlose Drama so gut wie nichts weiß!) zur höheren Einheit binden sollte, die Aktfolge, ist nicht vorhanden oder wird doch nicht angestrebt. So haben wir hier kein Noch-nicht-, sondern ein Nicht-mehr-Aktdrama. Wir werden später [1]) auf diesen Typus zu sprechen kommen, wie auf die Form des offenen Aufbaues überhaupt.

3. Doch sei hier schon gesagt, daß die „offene Form" durchaus keine Formlosigkeit bedeuten muß, was so oft bei jenen „Neuhistorien" der Fall war. In einem Drama wie Goethes ‚Faust' (dessen „Zweiter Teil" ja in Akte, freilich von besonderer Art gegliedert ist) finden wir wohl, besonders in der „Urgestalt", lose Bilder nacheinander hingeworfen, wie die „Schülerszene" und „Auerbachs Keller". Dennoch fühlen wir deutlich – und die spätere Umarbeitung dieser Szenen beweist es — daß der Dichter hier mehr geben will, als „ein Stück in Stücken"; daß die Einheit, die alles zusammenhält, nicht nur biographisch ist, sondern daß zum mindesten am Rande immer das wahre Faustproblem (die Fesselung an und die Loslösung von Mephisto) mitschwingt, das von Auftritt zu Auftritt wächst, sich vertieft, so daß immer wieder der innere Vorgang deutlich wird; dagegen ist in einem (beliebig aus der Masse herausgegriffenen) Gebilde wie dem ‚Bonaparte' von Bernhard Blume [2]) (in dem manche s. Zt. einen „neuen Schiller" begrüßen wollten!) von einem solchen problematischen

[1]) Im zweiten Bande dieses Werkes.

[2]) Es erschien 1926; in 29 Bildern, die nur sehr äußerlich und wie zum Schein in fünf Akte eingeteilt sind.

Digitized by Google

Fortschritt überhaupt keine Rede, ja kaum ein Konflikt vorhanden. Die ‚offene, musikalisch-rhapsodische Form', wie Goethe sie pflegt, hat auch ihre Organisation, die aber jenseits jeder Akteinteilung steht und mit der eigentümlichen Beziehung zwischen dem problematischen und dem tatsächlichen Konflikt dieses Dramas zusammenhängt. In beiden Teilen des ‚Faust' bewegt sich die Handlung in einer Art Ellipse um die beiden Brennpunkte einer übergreifenden Geistigkeit und einer überschäumenden Sinnlichkeit — und zwar so, daß die zweite Ellipse eine Stufe höher gelagert ist und das Gesamtstück so das Goethische Prinzip der Steigerung im polaren Wechsel widerspiegelt [1]).

e) Das mehraktige Drama

1. Natürlich ist die Zahl der Akte nicht zufällig. Bekannt ist die Neigung R. Wagners, jeden dramatischen Vorgang in „drei Hauptsituationen" zu erleben und von da aus zu organisieren [2]). Das entspricht seiner — unausgesprochenen — Grundauffassung tragischer (oder auch komischer) Vorgänge. Die erste Teilhandlung deckt die ganze Tragik der Lage auf und faßt sie in einer schicksalschweren Situation, in einer bildhaften und entscheidenden „Geste" zusammen (vgl. die Trankszene im 1. Akt des ‚Tristan'). Die zweite bringt einen vergeblichen Lösungsversuch auf irdischem Gebiete oder enthüllt die hoffnungslose Lage des Helden (oder des Heldenpaares) in der Welt der Erfahrung, in der Tageshelle. Zu dem inneren kommt der äußere Konflikt (so im 2. Aufzug des ‚Tannhäuser' oder des ‚Lohengrin', weiterhin dann besonders deutlich im ‚Parsifal'). Der dritte Aufzug endlich weist über alles Irdische hinweg: das nicht Zusammengehörige scheidet sich, das Ewige kehrt dieser Welt den Rücken und geht in seine eigentliche Heimat ein. Mit drei Akten begnügt sich auch nicht selten H. Ibsen, dessen ‚Nora', ‚Gespenster' und ‚Solneß' dieser Einteilung einen guten Teil ihrer geschlossenen Wirkung verdanken, zumal jeweils im dritten Akt eine „überraschende" (tragische) Lösung der Konflikte von einer „anderen" schicksalsmäßigen Seite her erfolgt und damit die tiefere Problematik, die der Handlung zugrunde lag, erst recht aufgedeckt wird. Wo der nordische Dichter sich freier „gehen" läßt und mehr gesellschaftskritisch und satirisch als analytisch wirkt, wie im ‚Volksfeind', in der ‚Wildente' oder der ‚Frau vom Meere', da braucht auch er fünf Akte, anderwärts vier. Je mehr das Irrationale im

[1]) Vgl. meine ‚Einführung in Goethes Faust' (2. Aufl., 1942), S. 58 ff.; und meinen Aufsatz über die ‚Kunstform von Goethes Faust', der in meinen ‚Goethe-Studien' (1945?) erscheinen soll.

[2]) Vgl. an Mathilde Wesendonk (über den ‚Parsifal') am 30. Mai 1859.

Digitized by Google

Gefüge des Vorganges überwiegt, um so mehr wird sich überhaupt der Aufbau der Handlung von dem üblich gewordenen Fünf-Akte-Schema entfernen, wie im ‚Faust' oder in der ‚Penthesilea'.

Die übliche Großform hängt damit zusammen, daß das Drama mit der Zeit immer mehr „Weltstoff" in sich aufnahm, und zwar auf dem Wege der Nebenhandlungen, deren jede dann (wie besonders die Gegenhandlung) ihre eigene Plattform und ihre eigenen Ansatzmotive brauchte. Es lag nahe, dann auch weiterhin Spiel und Gegenspiel oder Haupt- und Nebenhandlung abwechselnd stärker zu Worte kommen und „sich ausleben" zu lassen und sie doch andererseits wieder in einen festen Reif zu fügen. Dafür scheint der „Fünfakter", besonders im klassischen Stil, gerade weit und eng genug. Es ist bekannt, wie gern Lessing dem Spiel den ersten, dem Gegenspiel den zweiten Aufzug gönnte; natürlich hütete er sich schon, wie seine großen Nachfolger, vor einem bloßen Nebeneinander; die Handlung geht einen Schritt vorwärts, wenn der Wirt den von Tellheim versetzten Ring dem Fräulein von Barnhelm bringt, die ihn als den ihren erkennt; ebenso, wenn wir im zweiten Aufzug der ‚Emilia' von der Begegnung des Mädchens mit dem Prinzen hören, die am Ende des ersten Aufzuges erst geplant wurde. Es ist klar, daß es sich beide Male nicht um Tatsächliches allein handelt, sondern daß nun erst der problematische Konflikt recht „in Schwung kommt", während es sich vorher mehr um äußere Spannungen handelte [1]). Ebenso wird dann im folgenden der tatsächliche Fortschritt, der seine Zeit (und, mit Rücksicht auf die Verhältnisse der Bühne, seine Pausen) braucht, immer zugleich einen merklichen Fortschritt des Vorganges bedeuten, wo wir von wirklicher „Komposition" reden.

2. Das fünfaktige Drama rechnet, wie schon das griechische, mit einer aufsteigenden und einer abrollenden Handlung. Beide stehen untereinander nicht notwendig in dynamischem Gleichgewicht. Gerade bei Sophokles setzt die entscheidende Wendung erst etwa im letzten Drittel des Dramas ein. Sie besteht zumeist darin, daß das Schicksal sich meldet, sei es durch eine verhängnisvolle Botschaft (wie im ‚König Ödipus'), sei es durch eine gewaltige Mahnung (wie die des Teiresias in der ‚Antigone') oder durch einen seelischen Durchbruch (z. B. des Neoptolemos im ‚Philoktetes'). Bis dahin beherrscht die Handlung das menschliche Wollen, von jetzt ab das Sollen oder Müssen: das tragische Grundgefühl bricht mit aller Macht auf. Das neuere Drama mit seinen zahlreicheren, stärkeren

[1]) Es ist lehrreich, von hier aus auf die „erste Stufe" (Akt I und II) in Schillers Orleans-Drama hinüberzublicken.

Digitized by Google

und selbständigeren Nebenhandlungen verlangt nicht nur deren Einführung und Begründung, sondern bis zu einem gewissen Grade auch ihre Abwicklung und ihre Auflösung im Gefüge des Ganzen. Selbst wenn dabei notwendig etwas summarisch verfahren wird, braucht der Dichter doch eine gewisse Raum- und Zeitfreiheit, um das Notwendige zu geben und zugleich die veränderte Haltung des Helden den neuen Verhältnissen gegenüber zu entwickeln, die bei weitem nicht so „schlicht" bestimmt ist wie in der griechischen Tragödie — weil wir heute eben nicht mit „idealischen Masken" von verhältnismäßig einfachem Gefüge (s. unten S. 240), sondern mit komplizierten Charakteren zu rechnen haben, die nach der großen Wendung besondere Werte entfalten und uns dadurch noch einmal fesseln. Damit rückt diese „große Wendung" entscheidend in den Mittelpunkt und wir erhalten in den meisten Fällen zwei „Stufen" der dramatischen Handlung von sehr verschiedener Art nach Dynamik, Rhythmik und Stimmung, auch von sehr verschiedener Stufenfolge und Strenge in der Entwicklung (vgl. z. B. Shakespeares ‚Hamlet'); dazwischen steht oft, wie ein „Gang" für sich, die große Mittelszene.

In Schillers ‚Jungfrau' folgt auf den raschen Aufstieg der Heldin (bis zur Versöhnung des Königs mit dem Herzog von Burgund) der dritte Akt, der, ganz in sich geschlossen, von der Ablehnung der Werbung zweier vornehmer Franzosen bis zu dem Augenblicke führt, wo Johanna der Liebe zu Lionel verfällt – nachdem diese Begegnung durch eine Wendung im Kampfe sorgfältig vorbereitet ist. Von da ab sehen wir in der letzten Stufe (der „sinkenden Handlung") nur noch die Folge ihrer „Verleugnung"; während die Handlung damit zu erlöschen scheint, greift nun der Vorgang aus der idealen Höhe unmittelbar in das Geschehen ein. Ganz ähnlich steht es mit der ‚Maria Stuart'. Auf der ersten Stufe wird noch um die Heldin gekämpft, in dem großen Mittelakte entscheidet sich ihr Schicksal durch ihren Trotz gegen Elisabeth, von da ab ist nur die Frage, wie ihre Hinrichtung zustande kommt und wie sie sich auswirkt. Aber während hier die Außenhandlung (besonders bei der Gegnerin) im Sande verläuft, nimmt Marias Seele einen neuen Aufschwung; sie geht gefaßt, als Siegerin, in den Tod. So wird die Handlung auf der letzten Stufe beide Male auf eine höhere Ebene verlagert – während Wallenstein am Ende nur noch „für sein Haupt und sein Leben ficht", also von der früheren Höhe abgeglitten ist. Auch in Shakespeares ‚Romeo und Julia', stehen alle schlechthin entscheidenden katastrophalen Wendungen im dritten Akt (soweit wir davon bei Shakespeare sprechen dürfen): der Tod Mercutios und der Tybalts – dann die Liebesnacht; damit ist Romeo zur Flucht bestimmt und auf der anderen Seite zur Wiederkehr entschlossen, für die wir das Schlimmste ahnen. Der Schluß ist hier (wie bei den genannten Dramen Schillers und auch im ‚Hamlet' und anderswo) mehr episch als die erste Hälfte, läßt uns auch wieder stärker vor dem Schicksal erschauern, das die Macht an sich reißt. Natürlich könnten die entscheidenden Schritte auch wohl auf drei Akte verteilt werden, wie das Beispiel R. Wagners zeigte. Aber dann müßten die Gegenstände so verhältnismäßig „einfacher", mythischer

Digitized by Google

oder sagenhafter Art sein und so stark mit „selbstverständlichen" Motiven und wohlbekannten Typen arbeiten, wie das im Musikdrama ohnehin der Fall ist. Wir sehen in dem Ganzen eine Art „pyramidalen Aufbaues", wenn wir nur an den Auf- und Abstieg der Handlung denken, während die poetische Farbe dieser Handlung hüben und drüben recht verschieden ist. Übrigens muß nicht jedes fünfaktige Drama in dieser Weise aufgebaut werden, die man vor allem an den großen Franzosen bewundert hat. Goethes ‚Tasso' z. B., dessen Figuren ja, ähnlich wie die der ‚Iphigenie', eine symmetrische Stellung zueinander zeigen, ist doch ganz anders gebaut. Hier tritt der Held im 3. Aufzuge überhaupt nicht auf, es wird nur über ihn verhandelt und zwischen der ersten Stufe und der letzten vermittelt das jetzt auftauchende Reisemotiv (Leonore Sanvitale möchte Tasso an sich ziehen), dem aber der Held nachher eine ganz andere Wendung gibt und das er im tiefsten nicht ernst nimmt. Mit einem scheinbar ermutigenden Worte der Prinzessin schlägt seine Haltung um und er steht sozusagen wieder da, wo er im 2. Aufzug stand, als sie ihm zurief: „Nicht weiter, Tasso!". Aber jetzt nimmt diese Haltung eine wahrhaft katastrophale Wendung: die tragischen Energien, die dort noch halb verborgen wirkten, sind erwacht und üben ihre vernichtende Wirkung. Nach diesem „inneren Abschluß" konnte Goethe den äußeren erheblich mildern und sozusagen unentschieden lassen.

3. Wir sehen, daß in den meisten Fällen in der zweiten Hälfte des Dramas irrationale Kräfte als Träger des idealen Zusammenhanges in Tätigkeit treten, sei es von außen her oder aus dem Innern des Helden hervorbrechend. Wo solche Mitwirkung aus der Höhe oder aus der Tiefe fehlt, da macht der vierte Akt große Schwierigkeiten und bleibt besser fort. Vergeblich hilft man sich bisweilen mit irgendeinem „neuen Motive", das an dieser Stelle nur den Gesamteindruck stören würde. Weil es in ganz engen, zeitlich gebundenen Verhältnissen spielte und nicht einmal das Thema (politische Wahlstreitigkeiten) irgendwie ernst nahm, begnügte sich G. Freytags einst viel gepriesenes, heute ziemlich verstaubtes Lustspiel „Die Journalisten" mit vier Aufzügen, die an sich schon mancherlei Füllsel brauchten, das nicht aus der Wurzel des Konfliktes erwachsen war. Noch größere Bedeutung hatte die Vier-Akt-Form für das „Naturalistische Drama", besonders G. Hauptmanns, dem H. Ibsen (s. oben S. 197) mit seinen streng realistischen Dramen von der Art der ‚Stützen der Gesellschaft', ‚Rosmersholm' und ‚Hedda Gabler' vorangegangen war. In den ‚Webern' wirkt der Schlußakt wie ein Satyrspiel nach dem jämmerlichen Aufstandsversuch der ausgemergelten Weber, denen der alte Hilse so kräftig die Wahrheit sagt, die er mit seinem Tode besiegeln muß. Die Gewalt siegt über ein Rechtsgefühl, dem keinerlei Kraft entspricht. Im Grunde wird der Vorgang der Empörung in jedem Akte von einer anderen Seite beleuchtet und damit der tragisch-ironische Eindruck zusehends verschärft, bis wir am Schlusse von dem notwendigen

Digitized by Google

Scheitern des Ganzen überzeugt sind. Viel anders steht es nicht mit den ‚Einsamen Menschen'. Die Entscheidung darüber, ob Anna Mahr abreisen wird oder bleibt, schwankt hin und her, ohne daß wir das eine oder andere aus tieferem Grunde als notwendig empfänden. Es kommt auch darauf wenig an. Aber die Lage im Hause Vockerat wird von einem Akt zum anderen immer düsterer, bis es keine Rettung mehr gibt. So umkreist der Dichter gleichsam den „reifen Zustand" seiner Figuren, um dann zuletzt die Schlinge zuzuziehen. Eine Ausdehnung auf fünf Akte würde hier eine Quälerei bedeuten, da keine neuen, schicksalsmäßigen Wirkungen von außen oder von innen her einsetzen, sondern einfach tragische (oder auch: tragisch sein sollende) Keime aufbrechen [1]).

Anhang 1. Die Trilogie usw.

In den modernen Trilogien haben wir zumeist mehrere Dramen aus verschiedenen Stadien in der Entwicklung des Helden oder des Heldenpaares vor uns, deren jedes wieder für sich aufgebaut sein kann, sei es als Einakter oder als Fünfakter. In Grillparzers ‚Goldenem Vlies' geht das Motiv dieses symbolischen Gegenstandes durch, in Hebbels ‚Nibelungen' der Neid und Haß Hagens gegen Siegfried, der sich dann gegen dessen Witwe richtet, so daß nachher gleichsam um den Schatten des Helden, freilich auch um den Hort gerungen wird. Unmittelbar als Symbol des Hasses, des Eigennutzes und der angemaßten Gewalt oder auch der Verblendung und Rücksichtslosigkeit wirkt der Ring zusammen mit den Willensrichtungen seiner Träger (die damit ins Tragische gesteigert werden) in Wagners Tetralogie. Allen diesen zusammenhaltenden Motiven haften gewaltige, schicksalsmäßige Kräfte an, die sich aber hier nicht nur in der Katastrophe äußern, sondern von Anfang an vorhanden sind, mit den Figuren wachsen und in der Folge der Situationen immer größere Macht gewinnen. So ist die Trilogie und ihresgleichen ein Drama, dessen katastrophale Abzielung deutlicher als in einem Fünfakter und dgl. von vornherein angedeutet wird und uns immer vor Augen bleibt: eine ganz natürliche Erweiterung der dramatischen Idee, die wiederum vor allem bei den schicksalsschweren Gegenständen des Mythus und der Sage am Platze ist. Gegenüber dem rein mythischen Drama können aber hier die Auswirkungen der dämonischen Motive auf die handelnden Figuren und deren Lebenskreise breiter ausgeführt werden. Auch das ist zu begrüßen, wo es den Dichtern gelingt,

[1]) Zu G. Freytags fünfaktigem Schema vgl. hier S. 202 f. Vgl. die Forderung und den schematischen Aufriß eines dreiaktigen Bühnenstückes bei V. Harlan, Schule des Lustspiels (1907). Dazu G. Müller, Dramaturgie, S. 94 ff.

Digitized by Google

diese neuen Wirkungen wieder dramatisch zu gestalten und sie dem Gesamtverlaufe des Vorganges dienstbar zu machen. Hervorragend ist es Schiller in seinem ‚Wallenstein' gelungen, das durchgehende Handlungsmotiv des geplanten Verrates mit dem Vorgang durch das doppelseitige Motiv des Sternglaubens (das sich in der Handlung als Hemmung auswirkt) immer wieder sinnbildlich zu vereinen und dem ausgedehnten dramatischen Geschehen eben durch diese Verknüpfung unter ganz weitausgreifenden Gesichtspunkten noch den Eindruck der Gedrängtheit, der Verwesentlichung aller Einzelheiten unter dem Gesichtpunkt des Notwendigen und Unentrinnbaren zu verleihen.

Im Grunde ist Wagners ‚Ring', wie ja auch die Bezeichnung der einzelnen Teile zeigen, eine Trilogie mit einem „Vorabend", d. h. einem „Prolog", der auf ein Nebenmotiv (den Raub des Ringes und die daran geknüpfte „Entsagung" Alberichs) begründet ist. Ganz ähnlich sind die erwähnten Werke von Schiller, Hebbel und Grillparzer aufgebaut: sie alle sind eigentlich nur Doppeldramen [1]) mit einem knappen Vorspiel, das (gleich den szenischen Prologen zu Schillers ‚Jungfrau' und ‚Wallenstein') ein Hilfs- oder ein Voraussetzungsmotiv behandelt: ein Motiv, das zwar später wieder erwähnt wird und z. T. seine dämonische Auswirkung zeigt, aber sich nicht mehr eigentlich „auswirkt"; oder der Held erscheint (wie Hebbels junger Siegfried) in einer noch nicht tragischen Situation, während ihn doch schon die Schwingen des Schicksals umrauschen. So meldet sich hier ein Stück Rahmenhandlung an (derjenigen des ‚Faust' vergleichbar), das an äußerem Geschehen arm, an „Bedeutung" vielleicht schwerer ist als die folgende Hauptaktion, dessen Grundmotiv aber am Schluß wieder auftaucht, damit das Schicksal seine Schuld eintreibe.

Anhang 2. Gustav Freytags ‚Technik'

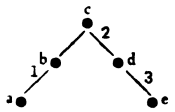
Ein Schlußwort gehört G. Freytags ‚Technik des Dramas' mit der einst viel berufenen Lehre von den „Fünf Teilen und drei Stellen des Dramas".

„Diese Teile des Dramas: a) die Einleitung, b) Steigerung, c) Höhepunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe haben jeder ihr Besonderes in Zweck und Struktur. Zwischen ihnen stehen zwei wichtige Szenenwirkungen, durch welche die fünf Teile sowohl geschieden als verbunden werden. Von diesen drei dramatischen Momenten steht eines, welches den Beginn der bewegten Handlung bezeichnet, zwischen Einleitung und Steigerung" (Freytag nennt es weiterhin: „das erregende Moment"), „das zweite, Beginn der Reaktion, zwischen Höhepunkt und Umkehr" (das „tragische"), „und das dritte, welches vor Beginn der Katastrophe noch einmal zu steigern ist" (das „Moment der letzten Spannung") „zwischen Umkehr und Katastrophe." S. 102 f. Freytag ist nicht gewillt, jedes Drama in dieses Schema zu pressen (wie er sich überhaupt bewußt ist, mit seinem Buche nur einem bestimmten dramaturgischen Zeitempfinden zu dienen): „Die erste Wirkung ist jedem Drama nötig, die zweite und dritte sind

[1]) Ein solches ist im Grunde Shakespeares ‚Cäsar'.

Digitized by Google

gute, aber nicht unentbehrliche Hilfsmittel." Die ganze Auffassung steht unter dem beherrschenden Gesichtspunkt der Symmetrie, wovon dann auch Freytags Schema spricht:



Gewiß können die von Freytag genannten Teile und Punkte auf irgendeine Weise in jeder dramatischen Dichtung mit enthalten sein; seine Ausführungen können einer rationalen Interpretation gute Dienste leisten. Aber der „Techniker" hält sich (nicht ohne Grund) durchaus an die „Erscheinung" des Dramas in der „Handlung" und setzt sie in unmittelbare Beziehung zu der gleichsam sinnlichen Seite unseres dramatischen Erlebens: er spricht von „Erregung" und „Spannung", während das „Tragische" wieder vorwiegend mechanisch, als äußere oder innere Reaktion gefaßt ist. Auf den inneren Vorgang können wir aber auf diese Weise nicht vorstoßen; zudem erweckt jenes Schema den Eindruck, als ob der Ablauf unserer Erregungen mit seinem Auf und Ab das Drama in zwei symmetrische Hälften teilte und beide Seiten einander in Umfang und Wirkung gleich seien. Dieser „pyramidale" Aufbau aber ist, wie wir oben (S. 197 f.) zeigten, doch nur ein möglicher Fall der dramatischen Architektur und es fragt sich, ob die verhältnismäßig gleiche Beteiligung der einzelnen Bausteine dem dynamischen Gepräge der Handlung entspricht.

Bezeichnend ist es, daß Freytag eine Fülle von Beispielen aus den verschiedensten Dramen für die einzelnen „Teile und Stellen" und weiterhin für ihre Bedeutung für die fünf Akte des regulären Dramas gibt, aber ihre innere Verflechtung innerhalb eines einzelnen Dramas mit seiner Analyse des ‚Wallenstein' (leider gerade eines „Doppeldramas") nur eben berührt. Sein Aufriß dieser Tragödie bleibt durchaus bei der äußeren Handlung stehen und wird viel mehr der erzählbaren „Fabel" als dem inneren Vorgang gerecht. Dabei gehen aber die äußeren und inneren Gesichtspunkte dauernd durcheinander; die „beiden erregenden Momente", die Freytag herausarbeitet — (a) Generäle und Questenberg für das Gesamtstück, (b) Max' und Theklas Ankunft für die ‚Piccolomini' — bedeuten höchstens Erregungen für unsere Erwartung, aber kein eigentliches Auftreiben der Handlung oder gar des Vorganges selbst. Was die „beiden Höhepunkte" angeht, so ist wohl die „Lösung" des Max von Octavio zugleich Katastrophe der ‚Piccolomini', ohne daß der Dichter auf das Letztere hohes Gewicht legte; für die Wallensteinhandlung hat diese Szene jedenfalls nur mittelbares Gewicht. Die Auseinandersetzung zwischen Wallenstein und Wrangel (zugleich das „erregende Moment" von ‚Wallensteins Tod') bleibt in dem eigentlichen dramatischen Vorgang durchaus peripherisch. Jedenfalls dringen wir mit alledem nicht in den inneren Aufbau des Dramas ein.

f) Übergang: Der gesteigerte Rhythmus

Wir haben an der Hand unserer Beispiele mehrfach darauf hingewiesen und wollen hier noch zusammenfassend ein Wort darüber sagen, daß die „Handlung" niemals geradlinig ihr Ziel verfolgt, sondern, nach dem

Digitized by Google

Grundgesetz des dramatischen Lebens, sich dauernd unterbricht, zurückzulaufen oder auf Nebenwege abzubiegen scheint, um sich alsbald wieder einzufangen und scheinbar an dem Punkt, wo sie abbrach, aber auf einer höheren Ebene, wieder einzusetzen. Dabei verhalten sich die einzelnen „Stufen" oder „Schritte" der Handlung (wie auch der Rede, s. unten) sehr gern wie „das Eine und das Andere", wie „Haupt- und Nebensache", wie „Geradezu und Umweg", wie „Gleichlauf und Widerlauf" und vor allem wie „Ja" und „Nein". Die Gegenstände, die Auffassung von Tatsachen, die Stimmungen usw., alles wechselt und ergeht sich von Schritt zu Schritt in merklichen Gegensätzen. Daher die mancherlei „Zwischenstücke" in großen Szenen (wie das Dazwischenfahren des Rudenz in der Apfelschuß-Szene des ‚Tell'), daher die Ruhepausen und lyrisch-chorischen Einlagen zwischen den Spielszenen, daher die überraschenden Wendungen (von der Art der Umstimmung Wallensteins durch die Gräfin und nochmals der Gefangennahme des Sesina) u. v. a. Sieht man näher zu, so herrscht da bei keinem großen Dramatiker ein bloßes Wirrsal von Eindrücken der verschiedensten Art, auch kein bloßes Spiel mit Gegensätzen, die nachher wieder aufgehoben werden, sondern ein geheimes Mitgehen der Hauptlinie, die durch alle diese Unterbrechungen hindurch immer wieder gestärkt und reicher gegliedert erscheint und nun erst recht ihrem Ziel zuläuft. Auch das ist freilich auf sehr verschiedene Weise möglich, wovon im nächsten Abschnitt zu sprechen sein wird. Die verschiedensten Aufbautypen der Handlung entstehen nicht zuletzt aus verschiedener Anlage und Handhabung des szenischen Rhythmus in allen seinen Erscheinungsformen.

§ 6. DIE TYPEN DER DRAMATISCHEN HANDLUNG

a) Einleitendes

Das bisher besprochene Gefüge der Handlung entfaltet sich vor uns auf sehr verschiedene Weise. In hohem Maße ist das abhängig von dem Gegenstande, wie von der gewählten, ihm angemessenen Stilform und von der Stellung des Dichters dazu. Aber diese Fragen betreffen das gesamte dramatische Kunstwerk und sind im zweiten Bande dieses Werkes als typische Stilformen gesondert zu behandeln. Daher gehören z. B. die Typen des Stoffes und der Formen (also Brudermord- und Liebesdramen; Vers- und Prosastücke in offener oder geschlossener Darstellung); dahin aber auch weltanschauliche Sicht- und Stimmungstypen (wie Tragödie und Komödie), auch gewisse (soziologische) Höhentypen wie Volksstück und Festspiel; dahin technische Unterarten wie das Konversations- und das Handlungsdrama usw. Von alledem kann hier nicht die Rede sein.

Digitized by Google

Wohl aber geht uns an dieser Stelle die sehr verschiedene Art und Weise an, wie der hinter und über der Bühne verlaufende „Vorgang" sich in praktische Handlung umsetzt; auf welche Weise der Held in Bewegung gesetzt wird, mit welchen Mitteln er sein „Ziel" zu erreichen sucht und wie am Ende die Lösung des einmal geschürzten Knotens erfolgt. Um was es sich dabei handelt, mögen ein paar Beispiele zeigen.

Rein vorgänglich angesehen, sind nur wenig in die Augen springende Unterschiede in der tragischen Darstellung von Goethes ‚Götz', ‚Faust' und ‚Tasso'. Alle diese dramatischen Helden streben gleichsam über die Grenzen des Menschen hinaus nach einer ihren Idealen entsprechenden Lebensform; sie scheitern mit ihren Unternehmungen, im Rahmen der Handlung, gerade an den Mitteln, die sie zur Erhöhung oder Vollendung ihrer Person anwenden wollen; sie kehren dabei, im Kampfe mit den daraus sich ergebenden Hemmungen, ihre allzu menschliche Seite, ihre Schwäche (den „Fehler" in ihrer Organisation) hervor. Aber es ergeben sich bedeutende Unterschiede je nach der bildhaft-bühnischen Einkleidung des hohen Strebens, welche die ganze Anlage und Ausrichtung der Handlung weithin bestimmt. Götz will seine ritterliche Lebensform gegen eine neue Welt behaupten; er vertritt damit ein reines und hohes Streben und wird doch mit hoher Ironie betrachtet, weil er sich dem Gange der Welt entgegenstellt, die immer in Entwicklungen begriffen ist und deren Ordnungswerte alle Tage neu werden. Zu diesem Zwecke muß z. B. der Außenwelt, der „Gegenwelt" und dem Ringen mit ihr ein breiter Raum gewährt und ihre Sieghaftigkeit dargestellt werden, ohne daß der Held darüber unsere Sympathie verlieren darf. Die Handlung muß hier (wie auch im ‚Egmont', dessen dramatische Triebkräfte ähnlich gelagert sind) durch breite geschichtliche Szenen hindurchführen und im Gegensatz dazu wieder Auftritte im engsten Raum, Ausschnitte aus dem privaten Lebenskreise des Ritters zeigen — alles in einem Rhythmus, dessen wachsende Kraft dem inneren Aufquellen des Vorganges entspricht. Das hängt auch damit zusammen, daß die Betätigung des „reinen Willens" wie der praktischen Beschränktheit Götzens in große politische Geschehnisse eingebettet und nur von da aus zu verstehen ist.

Ganz anders liegt es bei dem Faust-Stoffe. Hier steht ein seelisches, weiterhin ein metaphysisches Problem im Mittelpunkt, woran das ungestüme Drängen und die Enge eines „titanischen" Menschentums zu tragischer Erscheinung kommt. Von einem wirklichen Vorgange kann in diesem „tragischen Läuterungsdrama" kaum die Rede sein; selbst ein Mephistopheles erscheint weithin (wenn auch nicht allein) nur als die andere Stimme in Fausts Brust, so daß das ganze Gefüge etwas von einem großen Selbstgespräch an sich hat. Daneben muß die äußere Handlung fast zum Genrehaften herabsinken, wenn uns auch die Gretchentragödie, für sich genommen (mit ihrem „eigenen Rechte") noch so sehr ans Herz greifen mag. Jede durchgehende Gegen- und Nebenhandlung wäre hier vom Übel; der innere Zwiespalt des Helden entfaltet sich mit unerbittlicher

Digitized by Google

Folgerichtigkeit nach unbegreifbaren Gesetzen in einer losen Folge von Bildern, die wie einfallsmäßig ineinander gefügt erscheinen. Was Faust erstrebt, ist ein „Darüber hinaus" gegenüber allen gegebenen Möglichkeiten des Menschen; das bedingt den dämonischen Einschlag gegenüber dem historischen Zuge des Berlichingendramas.

Wieder anders im ‚Tasso'. Hier ringt der Held um positive Güter: um den dichterischen Lorbeer und um die Gunst einer edlen Frau — so zwar, daß sie es ist, von deren Hand er den Lorbeerkranz empfängt und daß die Bekränzung seine Liebesglut aufs höchste steigert. Um den Besitz der Prinzessin und um ihre Weigerung, um scheinbare Annäherungen und daraus folgende Mißverständnisse, um Ablehnung und dadurch vermehrtes Begehren bewegt sich die ganze, ziemlich einsträhnige Handlung der Katastrophe entgegen, die wir von Anfang an nahen sehen; Goethe vermeidet sowohl besonderen Reichtum an Einzelheiten wie vollsaftige Bilder und Spielszenen, vor allem aber den Einschuß des Irrationalen.

b) P. Fechters Typenlehre[1])

1. Damit ergeben sich andere Handlungstypen, die von der Art des Vorganges, von der Willensrichtung und der Art des Wollens bei der Hauptfigur und ihrer Umgebung, also von dramatisch-inhaltlichen Gegebenheiten höchster Ordnung abhängen, sich aber zunächst in der Art des praktischen Vorgehens bei dem Helden und seinem Widersacher sehr verschieden äußern: nach Ansatzpunkten und Linienführung, Mitteln und Kraftaufwand, Zeitmaß der Bewegung und seelischem Anteil. Es hat nicht an Versuchen gefehlt, die Möglichkeiten der dramatischen Handlung von hier aus zu überblicken, zu sondern und zu ordnen. Unter diesen Versuchen seien zwei vor allem angeführt: von Paul Fechter und von Franz Saran. Der erstere hat in seinem Buche über G. Hauptmann (1922) den dramaturgischen Ort von dessen viel umstrittener Bühnendichtung durch einen Vergleich näher zu bestimmen versucht. Er unterscheidet zwei große Gruppen von Dramen.

„Man könnte sie die geschobenen und die gezogenen Dramen nennen. Die einen beginnen mit einem mehr oder weniger ruhigen Zustandsbild, einer äußeren und seelischen Koexistenz einer bestimmten Gruppe von Menschen. In diese Ruhe tritt von außen etwas hinein; ein Mensch, ein Ereignis, ein Gefühl erzeugt durch seine zu Folgen hindrängende Wirkung Verwirrungen und Verwicklungen, die im Verlauf des Ganzen je nach der Zusammensetzung des vorausgesetzten

[1]) Mit Fechters Typenlehre berührt sich die (in aller Strenge kaum durchführbare) Unterscheidung eines „aktiven" und „passiven" Helden, vgl. G. Müller, Dramaturgie, S. 101 ff.

Digitized by Google

Kreises zu tragischen oder glücklichen Lösungen hinführen. Das treibende Agens steht hier am Anfang des Ganzen und schiebt das Geschehen gewissermaßen wie einen Block vor sich her zu einem neuen veränderten Ruhepunkt am Schluß" [1]).

2. Als Beispiel dieser Art dramatischer Handlung, „gefügt aus Ereignissen, wie sie das Leben, nicht eine Zielforderung bringt" — wir könnten auch sagen der passiven oder gar sich selbst vernichtenden, auflösenden Handlung führt er Goethes ‚Götz von Berlichingen' an. Tatsächlich hat, was da am Anfang geschieht, an sich nur wenig Triebkraft, die Handlung wächst dem „Helden" über den Kopf; aber aus den Konflikten des freien Ritters mit Händlern und städtischen Schutzbehörden werden Händel mit den Fürsten, weiterhin mit der kaiserlichen Zentralgewalt und zuletzt mit der göttlichen Weltordnung überhaupt. Da wälzt sich der Konflikt, der die Seele des Vorganges ist, in einer viel verästelten Handlung versteckt, gleich einer Lawine dem Abgrund zu, meist ohne Zutun und eher gegen den Willen des „konservativen" Götz, der im Grunde nur (wie ja auch Egmont) seinen gemäßen Lebenszustand wahren will, aber immer tiefer in den Strom der Ereignisse hineingerissen wird. Damit geht natürlich der anfängliche ruhige oder schwach bewegte Zustand allmählich in ein wildes Chaos über oder der Vorgang endet mit einer gewaltsamen „Beruhigung", die nur die Vernichtung des Helden und des von ihm dauernd erstrebten Ideals bedeutet: ein erschütterndes Bild dieses Lebens, das ja keine selige, unschuldsvolle Ruhe erlaubt, das Kampf und ewige Unruhe will und ist — wenn sich auch über dem Ganzen, nur unserer Seele wahrnehmbar, Götzens Idee siegreich erhebt. Ähnlich steht es im Lustspiel. Kleists ‚Zerbrochener Krug' beginnt mit einer niederländisch-behaglichen, komischen Szene, in deren Hintergrund peinliche Erlebnisse stehen, die der Richter Adam zu verbergen trachtet, um auch seine „Ruhe" und zugleich seine „Würde" zu bewahren. Unter heftigsten Widerständen und unter ständigen Versuchen, dem Gange der Ereignisse (d. h. hier: der Gerichtsverhandlung) ein Ende zu machen und seiner Bloßstellung zu entgehen, zieht er die Schlinge um seinen Hals immer fester, bis ihm auf dem Gipfel seiner Frechheit nichts anderes übrigbleibt als die schimpfliche Flucht [2]).

Die unaufhaltsam vorwärtsdrängende Art des Dramas kann sich auch außerhalb der Willensvorgänge der Hauptfiguren äußern oder über diese hinausgreifen; sie wirkt im Hintergrunde mit und bricht immer wieder aus

[1]) A. a. O., S. 32.

[2]) Ich fasse Kleists Drama anders auf als Fechter, der es der zweiten Gruppe zuschiebt.

Digitized by Google

ihm hervor; auch in ruhigen oder der Beruhigung dienenden Handlungen kann, oft durch geringfügige Anlässe, durch eine Botschaft oder eine Erinnerung, eine mächtige Bewegung ausgelöst werden oder hinter jedem mühsam erklommenen Gipfel ein anderer, höherer aufragen, zu dem es den einmal von der Bewegung Ergriffenen mit unwiderstehlicher Gewalt hinauftreibt — wovon ja gerade der „Götz" mit seinen drei „Gängen" [1]) Zeugnis ablegt, deren einer immer aus dem anderen hervorwächst, ohne daß wir diese Wirkung voraussehen und ihre Kraft berechnen könnten: in dem Kampf mit den Kaufleuten, nachher mit der Reichsarmee, endlich mit den aufrührerischen Bauern wirkt immer jene geheime Triebkraft mit, die das Drama „vor sich herschiebt". Auch in der Gegenhandlung kann dergleichen vorliegen: wir denken an Schillers Max Piccolomini oder an Grillparzers Phaon (den gezwungenen Geliebten der Sappho); aber auch Emilia Galotti, mindestens als Mittelpunktsfigur der Tragödie Lessings, steht nicht fern. Es ist bezeichnend, daß sich aus Schillers Dramen kaum eine Haupthandlung in diese Gruppe einreihen läßt; nur am Ende seiner Laufbahn zeigt er in einem Entwicklungsdrama ‚Wilhelm Tell' den Helden, der wider Willen in den Strom der politischen Geschehnisse hineingerissen wird, freilich ohne davon verschlungen zu werden; ganz zuletzt bedachte er freilich noch seinen Demetrius, der aus einer idyllischen Jugend über einen glänzenden Einsatz (wo er durchaus der Geführte, nicht der Führende ist) von den Ereignissen mitgezerrt und plötzlich vor die schwerste Willensentscheidung gestellt wird. Der Dichter hätte auch in dieser Richtung mit seinem gewaltig angelegten Prätendentendrama der Kunst eine neue Provinz erobert. Soweit die eine Art der dramatischen Handlung, in die nach Fechter durchaus die Dramen G. Hauptmanns gehören.

„Die Anlage oder die Kraftverteilung der anderen ist entgegengesetzt. Sie mag vielleicht auch, schon um des beliebten Gegensatzes willen, mit dem Bilde eines ruhenden Zustandes beginnen; ihre Bewegung aber wird nicht durch eine solche treibende Kraft von Anfang her vorwärtsgeschoben, sondern von dem Ziel, der Katastrophe oder der Lösung des Schlusses auf diesen hingezogen. Denn ein Ereignis, eine Katastrophe oder ein Ausgleich wird hier vom Dichter gewissermaßen über die sämtlichen Akte fort bis an den Schluß vorgeschleudert und zieht nun, dort als so oder so mögliche, drohende oder erhoffte Lösung, aber in jedem Falle unentrinnbar, Menschen und Ereignisse auf gleitender Bahn zu sich hin. Hier ist das Ende alles und der Sinn des Geschehens Bewegung auf dieses Ziel hin; dort ist der Anstoß das Entscheidende, und die Bewegung wird von ihm aus, gewissermaßen von rückwärts her orientiert" [2]).

[1]) Vgl. meine Einleitung zu dem Drama in dem 6. Bande der „Großen Festausgabe" von Goethes Werken, besonders S. 157 f.

[2]) P. Fechter, G. Hauptmann, S. 32 f.

Digitized by Google

3. Als „Musterbeispiel dieser zweiten, der wahrhaft dramatischen und theatralischen Werke" nennt Fechter vor allem Shakespeares ‚Hamlet', wo die Racheforderung des Geistes am Anfang ausgesprochen und die Handlung trotz des Widerstrebens des Helden und nach manchen Umwegen am Ende gewaltsam erfüllt wird. Hamlet zögert ja auch nicht deswegen, weil er die Forderung des Geistes verneinte oder sich ihr entziehen wollte, sondern weil er die Tat so recht nach seinem Sinne ausführen möchte, ohne in die Welt der Gemeinheit, Verstellung und Brutalität, die ihn umgibt, mit hineingezogen zu werden; er möchte über der notwendigen Bluttat seine Seele rein erhalten und am Ende vielleicht wie ein Racheengel erscheinen. Aber gerade das ist ihm vom Schicksal nicht gewährt. Unerbittlich wird er zu der Tat hingedrängt, die er dann zuletzt doch in einem Augenblick leidenschaftlicher Aufwallung vollbringt [1]).

Wir dürfen nur nicht übersehen, daß das „Ziel", nach dem das Drama hingezogen wird, nicht gerade in dieser Gestalt von dem Helden von Anfang an erstrebt und am Schlusse erreicht oder vor seinen Augen vernichtet wird. Eine so einsträhnige Handlung wie in den ‚Schutzflehenden' des Aischylos (die ja auch nur ein Teilstück einer Trilogie bilden) würde der gegensätzlichen und umschläglichen Art des Dramas ganz widersprechen. Erreicht der Held wirklich sein Ziel, so sieht es doch sehr anders aus als am Anfang und erfüllt ihn eher mit Grausen, wie die Ermordung des Holofernes in Hebbels ‚Judith', wozu der Dichter selbst sagt: „Die Motive vor einer Tat verwandeln sich meistens während der Tat und scheinen wenigstens nach der Tat ganz anders" (Tageb. Bd. 1, Nr. 1756), so daß auch die Handlung selbst ein anderes Gepräge und das erreichte Ziel ein anderes Gesicht erhält. Ähnliches gilt etwa von der Gegenhandlung in Lessings Lustspiel, wo Minna zuletzt wirklich den Geliebten im Arm hält, aber unter ganz anderen Verhältnissen und in sehr anderer Stimmung, als sie anfangs erwartet hatte. So offenbart sich auch in der gezogenen Handlung jene Ironie, die dem Dramatiker überhaupt eignet und die sich in der ersteren Gruppe gegen das ruhige Wollen eines vielleicht ausgezeichneten Menschen wandte.

Blicken wir näher hin, so fragt es sich allerdings, ob die beiden Gruppen sich ganz scharf voneinander scheiden lassen; zum mindesten greifen sie häufig als Spiel und Gegenspiel ineinander, wie uns nochmals ein Blick auf Lessings ‚Minna von Barnhelm' zeigt, wo der Held eine Handlung der ersteren, seine Mitspielerin eine der zweiten Art führt

[1]) Vgl. R. Petsch: Das tragische Problem in Shakespeares ‚Hamlet'. In Ilbergs ‚Neue Jahrbücher', 1. Abt., Bd. 43 (1919), S. 407 ff.; auch A. v. Berger, ‚Dramaturgische Vorträge' (1890), S. 132 ff.

Digitized by Google

und beide zusammen, mit- und gegeneinander, eigentlich erst den (ja immer auf Zweistimmigkeit und Gegensätzlichkeit eingestellten) dramatischen Vorgang handelnd erleben. So geht die Scheidung Fechters eigentlich auf zwei einander ergänzende Aufbaukräfte der Handlung, und es wird sich ein wirkliches Drama immer nur mit Vorbehalt in eine der beiden Gruppen einreihen lassen. Was uns Fechter deutlich macht, ist vor allem folgendes: In vielen Fällen beherrscht die Darstellung in hohem Grade der ewige Widerstreit zwischen ruhenden und bewegten, werthaltigen Zuständen. Immer wird der eine Teil von dem anderen als bekämpfens- oder widerstrebenswert aufgefaßt werden, immer werden beide Arten an unsere Seele andrängen und uns selbst in einen dramatischen Konflikt hineinreißen, für den es eigentlich keine Lösung innerhalb des Lebens gibt. Das ist das ewige Gesetz des Kampfes zwischen Altem und Neuem, zwischen Festem und Fließendem, wobei es ohne „Schuld" auf beiden Seiten nicht abgeht und wir doch das eine wie das andere in irgendeiner Weise bejahen müssen: es ist die ewige Dialektik des Geschichtlichen, die Hegel aufgedeckt hat [1]). Es kommt dann immer nur darauf an, auf welche Seite wir uns zuerst und im Grunde bis zuletzt stellen, wem wir den Sieg wünschen, ob dem in sich ruhenden oder dem angreifenden Menschen und seiner Auswirkung in der Handlung. Wir kommen damit auf weltanschauliche Sichttypen [2]), die in diesem Zusammenhange noch nicht zu besprechen sind.

4. Nur noch ein Wort über die technische Auswirkung jener Grundauffassungen.

Es ist sicher, daß Goethes ‚Götz von Berlichingen', der Typ eines geschobenen Dramas, fast in allen seinen Einzelheiten, trotz behaglicher Milieuszenen, einen sehr erregten, z. T. leidenschaftlichen, mindestens aber mimisch-bewegten Eindruck macht. Auf der anderen Seite weist ein gezogenes Drama wie der ‚Hamlet' reine Spielszenen und Augenblicke des ruhigen Seins und der behaglichen oder gefühlsschweren Selbstentfaltung ebensogut auf wie Schillers ‚Wallenstein'. Daß gerade Shakespeare die Gabe hat, die leidenschaftliche Bewegung zu bremsen und unserer Seele Ruhepausen zu gönnen, wurde schon öfters betont [3]). Im übrigen kommt sehr viel darauf an, nach welcher Richtung hin wir uns von dem Gesamtdrama „stimmen" lassen. Nicht immer gelingt es dem Dichter, unseren Blick in die gleiche Richtung zu zwingen, in der er selbst den Vorgang ansah, um danach die Handlung eindeutig zu gestalten. Vielmehr liegt es ja wieder in der antinomischen Art des Dramas, daß es sich so oder so ansehen läßt; daß es uns weniger zwingt als anregt und das nach mehreren Seiten. Es gibt Zeiten, wo wir ein „gezogenes", aber weniger bewegtes Drama, wie den ‚Tasso' Goethes mit innigster Hingabe an den

[1]) Vgl. R. Petsch: Deutsche Dramaturgie von Lessing bis Hebbel, 2. Aufl., S. XLI f. und 94 ff.

[2]) Über diesen Begriff vgl. einstweilen meine ‚Erzählkunst', 2. Aufl., S. 312 ff.

[3]) S. oben S. 176.

Digitized by Google

Helden lesen und sogar seine Überempfindlichkeit, sein Mißtrauen gegen die Welt (auf dem Wege des „Rollentausches") miterleben, als ginge es um unsere und unserer Seele Sache; und wiederum können wir das Drama mit der stärksten Entfernung von dem Helden, mit einer ironischen Auffassung seiner Leiden genießen; in jedem Falle werden uns besondere menschliche Werte hell aufleuchten, die tatsächlich in dem Werke liegen. Es handelt sich also im wesentlichen weniger um verschiedene Unterarten, als um verschiedene Aspekte der dramatischen Handlung. Dasselbe gilt von Ruhe und Bewegung, von „Schub" und „Zug". Zugegeben, daß, rein objektiv, meist der eine oder der andere Eindruck überwiegen und die Gesamtwirkung bestimmen wird; unbedingt wird er bei einem wirklich künstlerischem Genusse nicht vorherrschen; bei echt „dramatischer Haltung" wird vielmehr der Haupteindruck immer etwas von seinem Gegenteil in uns aufwecken und vor allem kann das volle Drama weder ohne fortschreitende Bewegung noch ohne gewisse Ruhepausen sein. So dienen die genannten Aspekte mehr der Auslegung des Kunstwerkes und seiner einzelnen Teile (seiner „Komponenten"), als der Typisierung der Handlung überhaupt.

c) Die Typenlehre F. Sarans und seiner Schule

1. Nicht viel anders steht es mit dem von Fr. Saran und seinen Schülern aufgestellten Handlungstypen, die in der Arbeit von Weichenmayr über Hebbels ‚Herodes' am weitesten entwickelt sein dürften [1]).

(1) Im Anschluß an Lessings Tragödie nennt er eine Handlung, worin „das Geflecht der Hauptfäden, lückenlos und in innerem Zusammenhang der Motive vom erregenden Moment zur Katastrophe hinlaufend, durch das Ziel der handelnden Personen (die Gewinnung oder die Errettung der Emilia also), bestimmt und zusammengehalten wird, eine Zielhandlung". Bei diesem „Kampf zweier Parteien um ein gemeinsames Ziel kommt, in der aufsteigenden Handlung, die eine Partei ihrem Kampfziel immer näher, bis vom Höhepunkt ab die Gegenpartei die Führung übernimmt und die Katastrophe herbeiführt".

(2) Daneben stellt man die „Aufhellungshandlung", deren Begriff W. von Gordon im Anschluß an den ‚König Ödipus' [2]) entwickelt hat. „Hier wirkt die treibende Kraft eines Aufhellungsvorganges; das erregende Moment wird zum Einsatz, der das Ergebnis der Aufhellung zum erstenmal durchscheinen läßt, und die Katastrophe zur endgültigen und vollkommenen Klärung", ohne daß eine der handelnden Personen diesen Abschluß erstrebt hätte.

[1]) Vgl. oben S. 181 und daselbst Anm. 1. Zum Folgenden vgl. Weichenmayr, S. 3 ff., im Hinblick auf O. Spieß, Die dramatische Handlung in Lessings ‚Emilia Galotti' und ‚Minna von Barnhelm' (1911).

[2]) Die dramatische Handlung in Sophokles' ‚König Ödipus' und Kleists ‚Zerbrochenem Krug' (1926). Dazu Weichenmayr a. a. O., S. 4, und M. Späth, Die dramatische Handlung in Schillers ‚Räubern' (1927), bes. S. 9.

Digitized by Google

(3) Tiefer in das Gefüge des Vorgangs leuchtete, ohne sich der Tragweite seiner Feststellung recht bewußt zu sein, M. Späth hinein[1]). Im Anschluß an Schillers ‚Räuber' trug er den Begriff der „Entwicklungshandlung" vor: sie „gibt uns eine Darstellung eines inneren Kampfes, der durch den Zwiespalt von einander entgegengesetzten seelischen Kräften ausgelöst und durch den Sieg der einen Kraft zum Abschluß gebracht wird. Es vollzieht sich innerhalb bestimmter Grenzen eine Entwicklung, die sich der Held oder sonst eine dramatische Person nicht zum Ziel gesetzt hat". Dieser Typus soll nach Späth mit dem Sturm und Drang aufgekommen sein, „wo das Gefühl in den Vordergrund trat".

(4) Weichenmayr versucht noch eine weitere Form, die der Folgehandlung, an dem Beispiel von Hebbels „Herodes" zu entwickeln, wo alles aus dem ersten, der Vorfabel angehörigen Motiv: Mord an Aristobulus folgt. Der Punkt, der die lückenlose, fortlaufende, in der Katastrophe abgeschlossene Wirksamkeit der aus dem Gewirr aller Folgen eines Quellpunktes heraustretenden Notwendigkeit von Grund und Folge zum ersten Male sichtbar vor Augen führt, ist der Beginn des Hauptfadens: das erregende Moment, das Weichenmayr merkwürdigerweise in dem Entschlusse des Königs sieht, Mariamne unter das Schwert zu stellen[2]). Dieser Typ erinnert an Fechters „geschobene", die drei anderen mehr oder weniger an seine „gezogene Handlung".

2. Sehen wir genauer hin, so werden auch mit den gegebenen Kennzeichen keine fest abgrenzbaren Gruppen bezeichnet, in deren je eine wir dieses oder jenes Drama einordnen könnten, wie denn die Erläuterungen der Saran-Schule immer wieder von Vermischungen und Übergängen sprechen. In Wahrheit stecken in jedem großen Drama Ansätze zu allen vier Formen und zu manchen anderen, ähnlichen. Daß keine „Zielhandlung" irgendwelcher Art das beabsichtigte Ziel so, wie es gemeint war, je erreicht, sahen wir schon (s. oben S. 205). Auch die ‚Räuber' beruhen übrigens auf einem festen Punkt der Vorfabel, so gut wie die ‚Braut von Messina'; nur ist es dort ein bestimmtes Verhältnis, die Unähnlichkeit der Brüder (die sich in der Liebe zu Amalie begegnen); hier aber ist es eine Tat, der Fluch des Ahnherrn, aus dem alles Weitere entquillt; im ‚Krug' folgt eigentlich alles aus den erpresserischen Annäherungsversuchen des Richters an Eva, so in ‚Emilia Galotti' aus der ersten verhängnisvollen Begegnung des Mädchens mit dem Prinzen, in ‚Minna von Barnhelm' aus

[1]) A. a. O., S. 9 f.

[2]) Weichenmayr, S. 63 f. Dazu K. Schulze-Jahde, Zeitschr. für deutsche Philologie, Bd. 55, S. 494 f.

Digitized by Google

Tellheims Hilfeleistung an die sächsischen Stände. Und wer wollte leugnen, daß die Handlung aus diesem „Quellpunkt" immer wieder neue Kraft schöpft, daß wir immer wieder an sie erinnert werden? Daß Hebbels Drama diese strenge Folgerichtigkeit durch eine ganz fest ineinander gefügte Handlung besonders deutlich betont, ist eine mehr technische Angelegenheit, die ihre Vorteile (z. B. der Übersichtlichkeit) wie ihre Schwäche (z. B. der „Kälte", d. h. Überbewußtheit) hat, ohne daß man damit eine eigene Gruppe von Dramen, einen Typus der Handlung begründen könnte.

Steht es aber anders mit den Kennzeichen der weiteren Typen? Die „Zielsetzung" ist wohl eine wertvolle inhaltliche Bestimmung, sie entspricht im ganzen dem oben beschriebenen „gezogenen Drama". Aber auch die Saranschen Arbeiten müssen zugeben, daß selbst in einer „geschobenen" Handlung die Gegenpartei häufig ein bestimmtes Ziel verfolgt, so daß es auch da ohne eine Zielhandlung nicht abgeht. Das „gemeinsame Ziel", um das beide ringen, ist darum doch vorhanden, auch wenn nicht z. B. zwei Brüder um ein Mädchen oder um die Vorherrschaft in einem Fürstentum kämpfen. Auch bei Goethe wird zwischen Götz von Berlichingen und Weislingen (mit seinem ganzen Anhang) oder zwischen Egmont und Alba gleichsam „um Herrschaft und um Freiheit gerungen", um den Sieg einer Weltanschauung oder einer Lebenshaltung, deren Bedeutung weit über alle persönlichen Ziele hinausreicht — wie ja auch Schillers Brüder, das Liebespaar in Lessings Lustspiel usw. um mehr als bloße äußere Güter miteinander kämpfen. Wir brauchen nur noch einmal an Shakespeares Hamlet zu erinnern, der in seiner Rachehandlung die eigene Art zu leben, der sein Gewissen und seine Selbstachtung wahren will und darüber die Fähigkeit zu instinktivem Handeln einbüßt [1]). Wenn das Ringen zweier Menschentypen zu dem Kampf um eine Geliebte oder um ein äußeres Gut, eine Machtstellung und dergleichen „verdichtet" wird, so ist auch das wieder eine inhaltlich-technische Einzelheit, auf die es bei der Beurteilung des Vorganges als solchen und seiner Ausprägung in der Handlung weniger ankommt.

3. In gewissem Sinne ist natürlich auch jede dramatische Handlung auf eine Erhellung früher entstandener Konflikte, auf den Nachweis der Folgen schwerer Taten aus der Vorgeschichte usw. gerichtet, die wieder auf ein Grundmotiv (wie in der „Folgehandlung") zurückgeführt werden können. Lessings meisterhafte Exposition in ‚Minna von Barnhelm' läßt ja gerade durch mehrere Tatsachenreihen den äußeren Vorgang mehr und

[1]) S. oben S. 209.

Digitized by Google

mehr hell werden, erstreckt damit die erzählbare Handlung weit zurück und gibt, wie in gewissem Sinne jedes echte Drama (im Gegensatz zur dramatisierten „Historie") eigentlich nur die Katastrophe mit ihren mehr oder weniger weit zurückgreifenden Voraussetzungen. Natürlich kann diese analytische Form auf ein Mindestmaß, auf das allerletzte beschränkt werden, das sich dann wieder in einem besonderen Aufhellungsvorgang entfaltet: doch auch dies Mehr oder Weniger ist Sache der Darbietung und reine Technik, die ihren besonderen Reiz mitbringen kann, aber an dem Grundcharakter und dem typischen Verlauf der Handlung kaum etwas ändert. Die Vorgeschichte wird hier mit größerer Spannung behandelt, das ist alles. Von sehr hoher Bedeutung aber ist sie z. B. auch in Schillers ‚Braut von Messina', die doch im Sinne der Erlanger Schule sicherlich als „Zielhandlung" angesprochen werden würde.

Wo immer ein Dichter, besonders von germanischer Art, eine solche Handlung entfaltet, da stellt sich, auch unter äußeren Kämpfen, eine seelische Entwicklung, besonders des Hauptheldeu ein. Das ist bereits mit der zwiespältigen Art des dramatischen Vorganges gegeben: kein echter dramatischer Held verfolgt sein Ziel geradlinig (s. oben S. 205) oder nur im Widerstand gegen äußere Feinde. Innere Kämpfe nehmen wir auch bei Karl Moor wahr; auch die feindlichen Brüder von Messina haben seelische Widerstände zu überwinden; bei Fiesko haben wir bereits einen Monolog, der auf jenes viel tiefere, entschiedenere und reifere Selbstgespräch Wallensteins an entscheidender Stelle des Dramas vorauszuweisen scheint. Damit hängt es zusammen, daß sich der Held im Laufe des Vorganges für die eine oder andere Möglichkeit des Handelns, ja des Wertens entscheiden muß und damit am Ende auf einem Punkte anlangt, den er von Anfang an nicht ins Auge gefaßt hatte. Erst der fallende Friedländer kann von sich sagen: „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben." Noch deutlicher ist eine tragische Entwicklung, die zum äußeren Verlust, aber zum inneren Gewinn führt, bei Maria Stuart. Einen völligen Zusammenbruch des inneren Menschen erlebt der Kreon der Sophokleischen ‚Antigone' oder Shakespeares ‚Macbeth'. In allen solchen Fällen, auch im französischen Drama, erfolgt, nach der positiven oder negativen Seite hin, eine „Integration" und ohne diese kann eben ein wahres Drama nicht auskommen. Sie wirkt sich vor allem in Dramen der Gegenwart, z. B. von Langenbeck, O. Erler oder Paul Ernst aus. Daß die innere Entwicklung hier durchaus den Vorrang vor allen äußeren Spannungen und Erfolgen hat, entspricht einer Wertung des Dichters, die das Dramatisch-Dichterische schon übersteigt und sich, wie die angeführten

Digitized by Google

Dramen zeigen, durch eine gewisse „Kälte" oder „Trockenheit" der Technik ausdrückt, die Handlung als solche aber nicht eigentlich berührt.

Freilich kann, wie schon angedeutet, unsere Aufmerksamkeit auch vorzugsweise auf den äußeren Kampf gelenkt werden, mag er nun mehr der Gegenwart oder der in die Bühnenhandlung hineinragenden Vorgeschichte angehören (was einer Verteilung von Topp- und Achtergewicht ungefähr entspricht); aber das alles ist wieder die Sache der jeweiligen Sehweise und enthüllt verschiedene „Aspekte" des Dramas, die kaum handlungstypische Bedeutung haben. Andernfalls müßte z. B. der innere Aufbau und die Gliederung der Handlung, die Erfindung, Gruppierung und Führung der Figuren, die Sprechweise und das ganze Bühnenwesen unter Einwirkung der beschriebenen „Handlungstypen" jeweils ganz verschiedene Formen annehmen. Gerade das aber ist nicht der Fall. Immerhin haben die Untersuchungen der Saranschen Schule das Verdienst, auf die verschiedenen Einstellungsmöglichkeiten und die ihnen entsprechenden Arten der Handlung, je nach dem Vorwiegen des einen oder anderen Aufbaumotivs, hingewiesen zu haben. Sie öffneten damit die Augen für das Vorhandensein und die Verflechtung so mancher Darstellungsmöglichkeiten, die sich immer aufs neue mit bunter Mannigfaltigkeit vermischen, je nach dem Übergewicht oder nach der Breite, die dem einen oder anderen „Aspekte" im Gefüge des Ganzen erlaubt ist.

d) Die Bewegungstypen

1. Die Versuche Fechters, aber auch z. T. diejenigen der Saranschen Schule blieben im Technischen stecken, das gewiß bei der Wirkung der Handlung sehr stark ins Gewicht fällt, dessen Beobachtung aber doch keine wesentlichen Einsichten vermittelt. Wir können nicht umhin, auch die typische Entfaltung der Handlung nach verschiedenen Seiten, von der uns die dramatische Literatur auf Schritt und Tritt überzeugt, aus der inneren Dialektik des Begriffs des Dramas abzuleiten, wenn wir die Gefahr einer systemlosen Anhäufung einzelner Beobachtungen vermeiden wollen. Zwischen dem Wesen des Dramas aber und seiner Erscheinung in der Bühnenhandlung (oder seiner tatsächlichen Ausprägung in der „Fabel") vermittelt immer nur der Vorgang, der selbst wieder seine typischen Entfaltungsmöglichkeiten hat [1]), die sich doch in der Handlung offenbaren. Der Vorgang beruht immer auf einer Veränderung der anfänglichen „Situation", die durch den bewußten Willen, ein dumpfes Streben oder ein

[1]) Vgl. zum Folgenden auch P. Kluckhohn in der ‚Deutschen Vierteljahrsschrift', Bd. 19, S. 241 ff.

Digitized by Google

wehrhaftes Gegenhalten des Menschen eingeleitet, unter Widerständen von außen auf andere Bahnen gelenkt und dennoch einem sinnvollen Ende zugeführt wird: einem Ende, das nicht von dem Hauptträger des Vorganges von Anfang an beabsichtigt war, das aber der inneren Anlage seiner Natur oder auch dem Zwange der gegebenen Situation entspricht und im erschütternden, erheiternden oder erhebenden Sinne eine „Integration" bedeutet. Dieser „Ausreifung" im idealen Sinne scheint nun das tatsächliche Geschehen (der „Handlung") zunächst schnurstracks zu widersprechen; dennoch verläuft die eine Reihe weithin im geheimen Zwange der anderen; die „untere" Linie weicht nur immer von der „oberen" ab, um sich ständig wieder mit ihr zu berühren und sie am Ende doch zu erreichen oder sich in sie aufzulösen. So fühlt sich Faust trotz aller Machenschaften des höllischen Begleiters immer wieder an seine höhere Bestimmung irgendwie erinnert — wenn auch nur in der Art eines dumpfen Sehnens, z. B. in dem Monolog der Szene „Wald und Höhle" — und erreicht sein (nur von dem Herrn vorausgefühltes) Ziel zuletzt, nachdem er durch seine Abkehr von der Magie den Faden der äußeren Handlung mit dem Durchbruch seines „intelligiblen Charakters" sozusagen zerrissen hat.

Der Kern des Vorgangs ist also eine Bewegung, welche diejenige der Handlung weithin bestimmt, wenn sie auch nur mit eigentümlichen Brechungen in ihr wiederkehrt, wie das dem Verhältnis zwischen einem ideellen und einem empirischen Geschehen entspricht. Demnach kehren typische Ausprägungen der einen Art von Bewegung in der anderen wieder und ermöglichen damit eine gewisse Einteilung der Handlungen von der Idee des Dramas her. Jene Bewegung des Vorganges aber führt von einem Anfangspunkte (dessen Bedeutung dem Helden der „Handlung" vielleicht gar nicht klar ist, uns aber wenigstens nachträglich deutlich wird) zu einem Endpunkt, der schon keimhaft in dem Anfang enthalten war, sei es als eine Möglichkeit seiner geradlinigen Entfaltung, sei es als sein von jeher gesetzter, also im Gedanken doch zu dem Ausgangspunkt gehörender Gegensatz. Diese Bewegung kann nun von dreierlei Art sein: ein zweckvolles oder doch beabsichtigtes Tun, ein tätigbewußtes Beharren oder ein Werden.

Natürlich wird auch das Letztere nicht von der ruhig-gleichmäßigen Art sein, mit der (trotz aller inneren Bewegtheit) ein epischer Held wie Goethes ‚Werther' oder ‚Wilhelm Meister', ohne wesentliches Ringen nach außen und im Innern, eher schon mit der Zweieinheit des im Werden sich selbst beobachtenden Menschen sich „vollendet". Vielmehr geht auch hier die dramatische Entwicklung unter heftigen Wandlungen, Aktionen und Reaktionen vor sich, nur daß eben das Ziel ein anderes ist als z. B.

Digitized by Google

bei dem Vorgang, der sich als eine Tathandlung (oder auch als „Angriff") offenbart. Diese hat wieder mit der Abwehrhandlung, die dem Vorgang des Beharrens entspricht, die Ausrichtung auf äußere Widerstände gemein; die Entwicklungshandlung, der Ausdruck des Werdevorganges vollzieht sich eher unter inneren Hemmungen und teilt mit der zweiten Art schon den Drang auf Selbstbewährung der eigenen Innerlichkeit. Mit alledem sind (z. T. rassisch bestimmte) Wesensunterschiede gegeben, die sich auf sehr verschiedene Weise in der Gestaltung, aber auch in der Darstellung, bis in den Sprechstil hinein widerspiegeln. So braucht die erste Form eine größere Weitbreite, die dritte sehr viel seelische Tiefe; die zweite hat an beiden teil, verarbeitet sie aber gleichsam auf einer anderen, von einem Eigenbilde des Helden beherrschten Ebene. Durchweg empfangen diese drei Typen Licht, Leben und Kraft vom Vorgang her, obwohl sie alle im Sinne der Bühne danach streben, die letzten innerlichen Bestimmtheiten und Wesensformen zu verbergen hinter einer bunten, durch Assoziation oder durch äußere, auch wohl psychologische Kausalität zusammengehaltenen und geordneten Folge von Tatsachen.

2. Die uralte, auf Aristoteles zurückgehende und mit auffallender Bequemlichkeit immer wieder nachgesprochene Einteilung der ganzen Masse dramatischer Dichtungen in die zwei (angeblich allein zu Recht bestehender) Formen der Tragödie und Komödie [1]), beruht darauf, daß, rein äußerlich angesehen, jede der drei Bewegungen (positiv) als erfolgreich oder als (negativ) verunglückt angesehen werden, daß ihr Ausgang uns erfreuen oder betrüben, ja erschüttern kann. So einfach liegen freilich in Wahrheit die Dinge nicht. In keinem Falle erreicht ja ein dramatischer Held das Ziel seines Tuns, Beharrens oder Werdens so, wie er es sich vorgesetzt und wie es ihm vielleicht der Zuschauer am Anfang gewünscht hat; der „Wandlung der Motive", von der Hebbel sprach [2]), entspricht eine Wandlung der Wertung, sowohl bei der dramatischen Hauptfigur wie bei uns, die wir uns innerlich mit ihr gleichsetzen. Nach einem bekannten Wort Goethes ist sogar der komische Held eher zu beklagen, der tragische eher zu belachen oder als jämmerlicher Narr zu bemitleiden — besonders wenn wir ihn vom außerästhetisch-menschlichen Standpunkt aus betrachten [3]). Jedenfalls sieht jeder Dichter seinen dramatischen Helden mit jener großen Ironie an, die sich bei aller „Substitution" doch bewußt

[1]) Vgl. hierüber Kluckhohn a. a. O., S. 24 f. und Bd. 2 dieses Werkes.

[2]) Vgl. oben S. 209.

[3]) Mit Riemer; vgl. Gespräche, her von Biedermann, 2. Aufl., Bd. 2, S. 254 f. Dazu R. Petsch, Gehalt und Form (1925), S. 16, 166.

Digitized by Google

„differenziert" verhält, was ja auch wieder der Zweistimmigkeit der dramatischen Grundeinstellung durchaus entspricht. Im übrigen weiß der „reife", der „überdramatische" Mensch sehr gut, daß im Leben Tun und Beharren immer zusammengreifen müssen, um ein echtes Werden zu ermöglichen, in das sie dann beide aufgehen.

Aber wenn auch der immer notwendig einseitige dramatische Held sein von Anfang an erstrebtes oder scheinbar seiner Anlage entsprechendes Ziel so nicht erreicht, wenn er im realen Zusammenhange versagt und im pragmatischen Sinne vielleicht als Narr seiner Idee erscheinen mag — im idealen Sinne (im „oberen Vorgang") kommt er doch da an, wohin er gehört, wenigstens in den „großen Arten" des Dramas, von denen später weiteres zu sagen sein wird. Der tragische wie der komische Held und vollends der Träger einer Entwicklungshandlung von der Art des „Schauspiels" landet zuletzt „bei sich selbst", bei seiner Bestimmung im Sinne und im Rahmen einer übergreifenden Ordnung seiner Persönlichkeit und seiner Umwelt. Auch das ist „dramatische Integration"; eine Selbstvollendung durch äußere und innere Gegensätze hindurch und auf dem Wege über sie hinweg. Damit „vollendet" sich denn auch der Vorgang, der sich hier von der Handlung löst, über das ganze Motivgeschlinge hinauswächst und gleichsam eine letzte, endgültige Antwort gibt auf die Frage, die am Anfang des Dramas gestellt war — wenn auch meist in einem Sinne, der den anfänglichen Erwartungen des „unteren" Handlungsverlaufes zuwider läuft oder sie doch merkwürdig umwertet.

In den voranstehenden Ausführungen sehen wir immer wieder den Vorgang durch das Gefüge der Handlung durchblicken. Tatsächlich ist er es, der dem dürren Gerippe der „Situationen" Sinn und Halt gibt und der ganzen Handlung mit ihrem, dem „Falle" angemessenen einmaligen und typischen Zubehör ein festes Gerüst gibt, der den Eindruck der Notwendigkeit und letzten Sinnfälligkeit vermittelt. In Wahrheit aber vermitteln die tragenden Hauptmotive unmittelbar zwischen dem Vorgang als Ideenträger und der Handlung als sinnlicher Erscheinung des Dramas. Die dramatischen Grundgegensätze erleben wir nur im durchdringenden, erfüllten Anschauen des tatsächlichen Konfliktes auf der Bühne, der aber kraft der dramatischen Rede stets auf das Problem und noch darüber hinausweist; und wir „verstehen" die Geschehnisse in diesem Sinne, weil sie sich nach ihrem Aufbau ohne Mühe in typische Formen unserer Erfahrung einordnen lassen.

Auch auf der Seite der Handlung gibt es also des Typischen genug, was zum großen Teil die strenge Motivierung im einzelnen ersetzen mag. Kennen wir erst Art und Ziel des Weges, so fragen wir nicht mehr

Digitized by Google

viel nach seinen einzelnen Wendungen. So wird die „folgerechte" Anordnung der „Bewegung" in jedem besonderen Falle durch eine Fülle von „Selbstverständlichkeiten" unterstützt, die wir im weitesten Sinne (mit dem Ausdruck Otto Ludwigs) als „typisches Zubehör" bezeichnen können (oben S. 83). Dieses Zubehör bedingt eine ganze Reihe von Einzelmotiven, die zum typischen So-Sein des Ganzen gehören, aber nicht an seinem Verlauf wesentlich beteiligt sind. Zu dem allgemeinen aber tritt nun noch das individuelle, auf die Eigenart des „Falles" unmittelbar zugeschnittene Zubehör (z. B. Wallensteins Sternenglaube), der sein Vertrauen auf Octavio begründet, also wieder auf die oberste Motivierung hinaufweist, ohne unmittelbar aus ihr zu entspringen; dahin gehört Octavios Bemühen um den Fürstenrang, Buttlers Streben nach dem Grafentitel u. v. a., was dann immer wieder durch die Kunst des Dichters, durch Aus- und Rückstrahlung mit den Hauptmotiven verbunden wird, während z. B. in einem Geschichtsdrama wie G. Hauptmanns ‚Florian Geyer', vieles rein anekdotisch bleibt und nur atmosphärisch mit den Grundmotiven der Handlung verbunden ist, sich aber leicht auf den Vorgang beziehen läßt. Jedenfalls greifen feste („statische") und bewegliche („funktionale") Elemente dauernd ineinander, um eine fesselnde, vielleicht schon an sich ergreifende Handlung zu erzeugen, die nun erst über sich hinaus auf den wesenhaften Vorrang hinweist. Dazu trägt nicht wenig die künstlerische Behandlung der Zeit- und Raummotive bei.

KAP. VI. ZEIT UND RAUM IM DRAMA

§ 1. DER „ZEIT-RAUM"

Wie unser Leben für unsere Wahrnehmung, so spielt sich der dramatische Vorgang für unsere Anschauung innerhalb der Zeit und zugleich innerhalb des Raumes ab, den dieser „mit der Zeit" um sich herum bildet und den er erfüllt. Beide sind im Grunde eines: der „Zeitraum", in dem sich der Vorgang vollendet, und der „Spielraum", in dem die Handlung abrollt. Dieser Spielraum freilich ist in hohem Maße bedingt und bestimmt (nicht notwendig begrenzt) durch die räumliche Ausdehnung der Bühne und die zeitliche Erstreckung der Ausführung. So muß sich die dramatische Handlung, verglichen etwa mit der des Romans, manche Einschränkungen gefallen lassen; dafür gewinnt sie desto mehr sinnbildliche Kraft. Die Bühnenzeit erinnert immer an das, was dem sichtbaren Geschehen vorangegangen ist, und der Bühnenraum läßt seine Nebenräume näher oder ferner dem eigentlichen Spielfelde und doch im „Hand-

Digitized by Google

lungsraume" spüren. Darüber hinaus ahnen wir zeitlich und räumlich unbegrenzte Weiten, aus denen der Vorgang Kraft zieht oder denen er zustrebt. In den drei Dimensionen des „Zeitraumes" (des sichtbaren, merkbaren und denkbaren) erlangen Zeit und Raum eine besondere Bedeutung, wie sie sie im Leben kaum je, in der Epik selten gewinnen, obwohl wir auch hier immer an unsere raumzeitlichen Erfahrungen aus dem Leben anknüpfen.

Das Wort „Zeit" im Bereiche des Dramas hat eine doppelte Bedeutung: es bezeichnet einmal die wirkliche „Darbietungszeit" des Bühnenspiels, andererseits die angenommene „Ablaufzeit" der dichterischen Handlung [1]). Etwas Bedeutendes, was sich vor uns abspielt, verlangt eine gewisse Ausdehnung, die innere Größe spiegelt sich in der äußeren; andererseits darf die Ausdehung unsere Fassungskraft nicht übersteigen, uns nicht ermüden.

Die Darbietungszeit, die durch unsere Bühnen- und sonstigen Lebensgewohnheiten bestimmt wird, ist die reale Voraussetzung der künstlerischen Zeitgestaltung im Drama selbst. Sie bedeutet einerseits eine merkliche Zusammendrängung, auf der anderen Seite eine Dauer, in der sich ein Vorgang von einer „gewissen Größe" (den Aristoteles fordert, Poet., c. 6) vor uns entwickeln und innerlich vollenden kann. Dabei kann die Behandlung entweder auf den Eindruck der „Länge und Breite" oder auf den der rasenden Eile ausgehen, je nachdem sich einige große Motive ausdehnen (wie in dem Drama der Griechen), oder eine Fülle von Ereignissen in den Bühnenrahmen gezwängt wird (wie in Schillers ‚Wallenstein'). Damit ist schon angedeutet, daß die Umgestaltung des Wirklichen in den „Spielraum" ähnliche Ziele verfolgt wie die Verwandlung der Handlungs- in die Darbietungs- oder Spielzeit und daß beide zusammen jenen Zusammenhalt der Handlung abgeben, den wir eben als dramatischen „Zeit-Raum" bezeichnen können.

2. Dieser Zeitraum verhält sich zu dem „loseren" Ineinandergreifen unserer Anschauungsformen im wirklichen Leben, wie die gesamtdramatische Darstellung zu den entsprechenden Lebensvorgängen: hier geht alles auf Verdichtung (nach Goethe: „Abbreviatur" oder „Epitomierung des Lebens") aus, die nicht nur die Anschauung des Gegenstandes (durch Übersichtlichkeit und Gliederung) klären, sondern ihm Bedeutung verleihen

[1]) Vgl. F. Junghans: Zeit im Drama (1931) und meine Besprechung des Buches in der Deutschen Literaturzeitung 1933, Sp. 151—166. Dazu die Aufsätze von H. Flechtner: Der Raum im Drama ‚Die Literatur' Bd. 38, S. 360 ff.; und Die Zeit im Drama, ebd. Bd. 39, S. 85 f.

Digitized by Google

oder das in ihm liegende Bedeutsame erst hervortreten lassen. Dazu dient also auch die eigentümliche Behandlung von Zeit und Raum nach den äußeren und inneren Gesetzen der Bühne, was einerseits Beschränkung auf das Wesentliche, andererseits die Betonung dieses Wesentlichen mit sich bringt.

Beide Gestaltungszüge sind darum bemüht, eine andere Welt in die gegenwärtige Bühnenwirklichkeit hineinzustellen, an die uns die Anschauung dauernd erinnert und über die wir uns gleichzeitig hinausgehoben fühlen; denn „oberhalb" der Spielbühne erscheint uns jene „poetische Welt", von der Otto Ludwig sprach [1]). Die besondere Existenz dieser Welt wird eben begründet und offenbart durch ihre Stellung in den poetischen Zeitraum, der auch wieder an das wirkliche Verhältnis von Zeit und Raum erinnert, um ihrem Zusammenspiel (wie ja schon im Leben durch Erinnerung und ideale Ausrichtung) einen tieferen, dramatischen Sinn zu geben [2]). Ist doch auch in der Wirklichkeit ein jeder bis zu einem gewissen Grade ein „Kind seiner Zeit" und „ein Produkt der Verhältnisse" (also „eines bestimmten Milieus"), d. h. eines erfüllten Raumes von bestimmter Beschaffenheit; und ist doch hier schon jedes irgend bedeutsame Geschehnis nach beiden Seiten gebunden; vollends der Dichter reiht seinen Vorgang in durchsichtige, wenn auch letzten Endes irrationale Ordnungen von einer bestimmten menschlichen Bedeutung ein und läßt ihn sich, innerhalb des „Zeitraumes", nach verschiedenen Richtungen („Dimensionen") entfalten.

Diese Entfaltung führt zunächst in die Länge und Weite, es handelt sich um die Ausdehnung (die Erstreckung) oder um die Verdichtung von Zeit und Raum; der Weg, den ein Vorgang (zeitlich und räumlich) zu durchlaufen hat, bis er an seinem Ziel angelangt ist, läßt uns seinen Ablauf von der Zielrichtung und von der Gangart her verstehen. Auf dem Wege zum Ziele aber entwickelt die Handlung ihre eigenen, die Hauptbewegung bald fördernden, bald hemmenden Kräfte, gleichsam als Mitspieler im Ganzen. Das erfordert dann ein Verweilen auf einzelnen Punkten und Strecken und vermittelt den Eindruck der Dauer gegenüber einer gewissen „Flüchtigkeit" des Gesamtverlaufes. Da verspüren wir

[1]) Schriften, Bd. 5, S. 458. Genaueres Zitat s. oben S. 91.

[2]) Vgl. die vulgäre Erzählweise, die nie ohne Zeit- und Ortshinweise auskommt und beide Vorstellungen „erfüllt", um sie mit dem Erzählbaren zu verbinden: „Das geschah damals (an dem Tage, wo auch das und das Schwere noch vorkam) da und da; ich sehe das Zimmer noch vor mir (das an sich vielleicht schon etwas Unheimliches hatte)." Wie oft halten wir Erinnerungen an Geschehnisse mit Hilfe solcher Zeit- und Raumverbindungen fest, nicht als reine Tatsachen, sondern als wenn auch noch so bescheidene Erlebnisse.

Digitized by Google

die einmalige Konzentration der Kräfte und zugleich ihre Entfaltung zu einer Stauung, einer Versteifung der Zeit und einer Verdichtung des Raumes. Auf dem Wege Wallensteins von dem Lager zu Pilsen bis zur Stätte seiner Ermordung springen wir freilich von Punkt zu Punkt; dennoch wird die große Spannung im Lager zu Pilsen und nachher die düstere Atmosphäre von Eger samt ihrer sinnbildlich bedrückenden zeitlichen und räumlichen Einengung mit einer Ausdauer behandelt, die uns von der Ballung der tragischen Kräfte in diesem Augenblick überzeugt.

Dennoch wäre es damit nicht getan, wenn nicht der Vorgang sich auch noch in die Tiefe entfaltete, was sich im Zeitraum als Dichte und als innere Erfülltheit von Zeit und Raum offenbart. Die Augenblicke der stärksten Verwickelung rufen Hilfskräfte auf den Plan, die der jeweiligen Spannung besondere Kraft und Farbe geben und auf mehr gefühlsmäßige Weise auch den Gesamtvorgang mit seiner Atmosphäre in lockender Fülle sich entfalten lassen [1]), so daß sich in dem dramatischen Zeitraum dauernd das Phantasiebild einer reichen, kraftstrotzenden Welt entwickelt, besonders wenn mehrere Augenblicke dieser Art folgen. So entwirft Schiller in seiner ‚Maria Stuart' an der Hand einzelner erfüllter Szenen ein höchst lebensvolles, farbiges Bild des alten England im Zeitalter der Königin Elisabeth: weit entfernt von irgendwelcher stofflichen Vollständigkeit entfaltet er eine symbolische Fülle von Zügen und entwickelt alle Motive mit einem inneren Beziehungsreichtum, mit einer überzeugend-saftigen Lebendigkeit aus unendlichen dramatischen Triebkräften, die uns ahnungsweise den dramatischen Kosmos als Ganzheit vermitteln.

§ 2. DIE ZEITGESTALTUNG

a) Die Zeiterstreckung

Man kann die erste Dimension der Zeit, ihre Erstreckung in verschiedenem Sinne auffassen. Der umfassendere Begriff dieser „objektiven Zeit" (wie Junghans sagt) läßt sich auf alles ausdehnen, was zu der Handlung mitsamt ihren Voraussetzungen gehört, was also nicht nur als „verdeckte Handlung" zwischen den Akten und Szenen verläuft, sondern als „Vorfabel" ihnen vorausgeht. Man kann sogar den Blick in die Zukunft, der am Ende mancher Dramen steht (z. B. in Schillers ‚Don Carlos' und Hebbels ‚Herodes') mit in diese Erstreckung hineinziehen. Immerhin ist leicht zu sehen, daß diese Rahmenstücke mehr andeutend und damit mehr eilig abgehandelt werden und daß ihre Erstreckung nur eine

[1]) Vgl. das Auftreten der Gräfin Terzky in ‚Wallensteins Tod', I, 7.

Digitized by Google

„ungefähre" Größe ist, während die „eigentliche" Handlung auch mit ihrer Ausdehnung uns viel deutlicher und „vernehmlicher" wird. Dieses Kernstück umfaßt alles, was sich von dem ersten Aufgehen bis zum letzten Fallen des Vorhanges teils vor unseren Augen, teils in dem dem unmittelbaren Spielfelde benachbarten Raume vollzieht; das ist die „Handlungszeit" im engeren Sinne, die der wesentlichen Entfaltung des Vorganges in der Zeit entspricht. Nicht selten bedeutet diese Bühnenhandlung nur einen, freilich den maßgebenden Teil dessen, was sich „mit der Zeit" im weiteren Sinne abspielt und für uns dramatisch erheblich wird. So gibt Schiller in der ‚Maria Stuart' eigentlich nur die Katastrophe des Vorganges, die sich in wenigen Tagen (auf der Bühne: in wenigen Stunden) vor uns abspielt, nachdem jahrelange Kämpfe vorangegangen sind, die in lebhafter Erörterung „nachgeholt" werden. Wo eine solche Teilung nicht möglich ist, muß der Dichter, um die Handlungs- und Spielzeit in ein erträgliches Verhältnis zu setzen, die Handlung selbst durch Auswahl des Wesentlichen kürzen und das Gebotene in perspektivischer Weise verknüpfen.

Bei anderen, z. B. mythologischen Gegenständen merken wir von dieser Zusammendrängung weniger, da wir gewohnt sind, derartigen Vorgängen ohnehin eine große Dauer zuzumessen, sie auf einige große Augenblicke zu beschränken und die dargestellten und entscheidenden Wendungen unmittelbar aufeinander zu beziehen. Damit entsteht, vermöge der Sinnschwere der einzelnen Motive, auch der Eindruck großer Zeiträume z. B. in dem griechischen ‚Prometheus' (der doch wohl dem Aischylos zuzuschreiben ist). Aber da fehlt die in Schillers Dramen so oft mitschwingende Vorstellung einer gefährlichen Eile; dort scheint das Schicksal in großem ruhigem Abwarten seinen Willen „geschehen" zu sehen, hier scheint es diesen oft mit fieberhafter Eile zu „betreiben". Lessings ‚Emilia' bewegt sich geradezu in einem gewissen „Hetztempo", dem wir nicht mit der Uhr in der Hand nachkommen können [1]). Jedenfalls können Ausdehnung und Zeitmaß der Handlung (im großen gesehen) in ihrer dynamischen und (uns) unterrichtenden Wirkung einander ergänzen, besonders wo sie mit den Bauformen des Dramas sinngemäß zusammengreifen. Eine Handlung, die über lange Zeiträume sich erstreckt und zu deren Kennzeichnungen der Dichter einzelne Punkte herausgreift und sie in beziehungsreicher Weise aneinanderreiht, bedarf natürlich einer mehr lockeren Fügung, die uns das Hinwegeilen über solche Strecken merken läßt. Einen solchen „offenen Bau" zeigt z. B. auch Schillers ‚Jungfrau von Orleans' (gegenüber seiner höchst gedrängten ‚Maria Stuart') mit ihren weitverzweigten historischen

[1]) Vgl. S. 159, A. 1.

Digitized by Google

Vorgängen in zwei Lagern, da deren Weiträumigkeit und weite Zeiterstreckung ineinandergreifen. Auch wenn eine dramatisch-tragische Entwicklung sich über ein ganzes Menschenleben erstreckt wie in Goethes ‚Faust', Ibsens ‚Peer Gynt' oder gar E. Madáchs ‚Tragödie des Menschen', gewinnt die Zeit fast ein dramatisches Doppelgesicht, als der treue Begleiter und der finstere Dämon des Menschen: „In dieser Zeit" ringen zwei Gewalten (wir denken auch an Mephistopheles und Gretchen) um ihn und wächst sein Schicksal; es muß sich „mit der Zeit" entscheiden, welche den Sieg behält. Wir fragen uns immer: „Was wird?" und stecken damit tief in jenem Zeitempfinden, bei dem die weite Erstreckung mit ihren vielen Möglichkeiten den Ausschlag gibt — freilich auch der Gedanke an die „Fülle" dieses Zeitraumes mit seinen positiven und negativen Werten. Auch wenn es nicht angetan ist, die Spielzeit nach Kalender und Uhr zu messen, geht immer ein Zeitlängebewußtsein mit, woran wir das Tempo der Handlung ablesen. Das ist auch der Fall, wenn eine geschichtliche Handlung sich fast zeitlos vor uns abspielt, wie in Büchners ‚Danton'. Hier scheint die Zeiterstreckung ganz in „erfüllte Zeit" überzugehen und doch fühlen wir, wie die Katastrophe Schritt für Schritt sich nähert und das Netz sich immer enger zieht, je weiter „die Zeit fortschreitet"; nur sind diese Schritte der Zeit eben nicht meßbar.

Anmerkung. Eine genaue Deckung der Darstellungs- mit der Uhrzeit ist selbst den konsequentesten Naturalisten nicht gelungen, ohne daß die dramatische Form Schaden nahm. Ein Werk der „strengen Observanz" wie ‚Familie Selicke' von A. Holz und J. Schlaf wirkt bei aller Feinheit einzelner Augenblicke im ganzen so tödlich langweilig — wie die Wirklichkeit mit ihrer Öde, ihrem Mangel an rechter Gliederung und Abstufung, ihrer Überfülle an unbedeutendem Kleinkram. Der Wellenschlag ist zu leise, als daß wir den Fortschritt der Handlung in der Zeit wahrnähmen. Dagegen weiß ein Kunstwerk des Naturalismus wie G. Hauptmanns ‚Fuhrmann Henschel' eine Reihe lebensvoller, bedeutungsschwerer und geradezu entscheidender Szenen herauszugreifen und aufeinander abzustimmen, so daß nicht nur der schicksalsmäßige Verlauf des inneren Vorganges erhellt, sondern aus der inhaltlichen und atmosphärischen Verschiedenheit der ausgewählten Auftritte, so wie durch die kluge Verteilung von Hinweisen (in der Art von Haken und Ösen) der Zeitverlauf erhellt, in dem eine solche Handlung sich abspielt: auf der einen Seite mit der Ausdehnung, die sie braucht, damit das Schicksal sich erfülle und auf der anderen Seite mit der eigentümlichen Eile, mit der Hanne Schäl „ihre Sache betreibt". Bei dem Ineinandergreifen dieser beiden Prinzipien spielt denn auch die Dauer der einzelnen Teile (wie des Ganzen) bereits ihre Rolle.

b) Die Zeitdauer

Wir messen schon die Aufeinanderfolge der einzelnen Momente, die Schnelligkeit der Längserstreckung rein gefühlsmäßig und „relativ"; wir

Digitized by Google

empfinden diese Folge als „sehr schnell" oder „sehr langsam", „mäßig geschwind", „fast gleichzeitig" usw. Ebenso relativ ist natürlich unsere Bemessung der Dauer des Ganzen wie der einzelnen Teile. Die ausgesprochene Dauer im Sinne einer bedeutungsvollen Stauung kommt besonders schwerwiegenden Abschnitten des Vorganges zu; das schließt eine blitzartige „entscheidende Wendung" oder eine plötzliche Katastrophe nicht aus; beide können vielmehr von breiter aufgeführten Teilen umgeben oder vorbereitet sein und wirken dann, mit ihnen vereint, nur um so wuchtiger durch die Entladung aller in einem bestimmten Zeitabschnitt angesammelten Energien.

Sehr gemächlich steigt Schiller in den ‚Piccolomini' zu dem ersten Höhepunkt der Handlung, zu Wallensteins Scheinabdankung empor. Er läßt sich Zeit, in allerhand Bildern und mit vielen kleinen Plänkeleien die allgemeine Spannung im Feldlager zu Pilsen zu schildern und malt nachher in der großen Questenberg-Szene (II, 7) den bisherigen Kriegsverlauf und die augenblickliche Lage mit einer gewissen Behaglichkeit aus, die dennoch das Dramatische nicht vermissen läßt, weil die Auseinandersetzung wieder von kleinen Vor- und Gegenstößen geradezu strotzt. Aber wir fühlen deutlich, daß hier nicht bloß Augenblicksverstimmungen aufbrechen, sondern in gewaltigen Gegensätzen zwei Welten aufeinanderstoßen. Die Dauer der Bühnendarbietung läßt die Bedeutung dieser Motive ahnen. Ähnlich wird nachher die veränderte Lage in Eger in einer Fülle kleiner Szenen, z. B. zwischen Wallenstein und dem Bürgermeister, Buttler und Gordon auseinandergesetzt; da bildet sich eine ganz veränderte Atmosphäre, welche die Katastrophe schon in sich birgt: eine Stauung vor dem letzten Schlage.

Der Dramatiker erreicht den Eindruck der Dichtigkeit dadurch, daß er die großen Widersprüche in viele kleine Gegensätze spaltet und das Gespaltene wieder sammelt, bis der „Dunstkreis" mit kleinen Spannungen, Eifersüchteleien, Verbitterungen, Entfremdungen und Enttäuschungen bis zum Rande geladen, „erfüllt" erscheint; daraus folgen Auseinandersetzungen, die an irgendwelche äußeren Vorkommnisse, auch an die Landschaft und an geschichtliche Erinnerungen, an Schmuck und Kleidung anknüpfen können. Die Fülle von Tatsachenmaterial nimmt uns eine geraume Zeit in Anspruch und erweckt damit den Eindruck, daß auch die Handlung selbst sich „verdichtet". Denn während er scheinbar „behaglich verweilt", erhebt der Dichter jene Motive durch blitzartige Anspielungen und kleine Stiche über die Höhe der bloßen „Unterhaltung". So wird der reiche Wechsel der Gesprächsgegenstände, der allenfalls an die „Konversation" erinnern könnte, aufgewogen durch viele untergründig mitlaufende Querverbindungen, so daß an Stelle eines durchrauschenden Flusses jene Stauung tritt, die dann den Eindruck der Dichte oder, zeitlich angesehen, der Dauer erzeugt.

Digitized by Google

Eine lange Dauer kann auch dadurch vorgetäuscht werden, daß ein bedeutender Vorgang auf der Bühne in seine einzelnen Augenblicke zerlegt, daß das Ende immer erwartet und immer wieder hinausgeschoben wird. Die Zeit kann hier gleichsam an der Uhr abgemessen werden: wenn z. B. im alten Volksschauspiel vom Dr. Faust und bei Chr. Marlowe die letzten Stunden oder Viertelstunden in Fausts Leben von Glockenschlägen begleitet oder auch durch Geisterrufe gemessen werden, so zeigt sich deutlich die lebendige Beziehung zwischen der wirklichen Aufführungs- und der künstlerischen Darstellungszeit. Die Bühnentäuschung bringt es aber auch mit sich, daß wir einen Vorgang von etwa 10 Minuten als eine halbe Ewigkeit empfinden.

Umgekehrt kann eine lange Entwicklung, wie der Übergang des Goethischen Faust zur Magie und seine ersten Schritte auf dem neuen Boden darstellungsmäßig in eine sehr kurze Bühnenzeit zusammengerafft werden. Während in dem vorigen Beispiel eine gewisse Eintönigkeit und Kargheit herrschte, die uns den Blick nicht von dem zu erwartenden Grauen abwenden ließ, werden hier viele kleine Teilwendungen gegeben und jede mit einer Fülle charakteristischer Züge ausgestattet; Bilder- und Stimmungswechsel sorgen für unsere seelische Bewegung, so daß wir am Ende, als Faust vor dem Erdgeist zusammenbricht, kaum merken, daß ein Ungeheures, ein bedeutendes „Stück Menschenleben" mit allerlei Wendungen und Wandlungen sich in einer knappen Viertelstunde vor uns abgespielt hat. Das Gegenstück der merklichen „Dauer" ist die betonte Eile, das rasche Vorüberrasen der einzelnen Szenen, wie es heute den Film beherrscht. Nahe steht ihm natürlich das dramatische Spiel, aber auch das Theaterstück mit seinen raschen, oft überraschenden Wendungen, deren keine sich sozusagen ausleben darf und die erst durch ihre Menge, ihren schnellen Wechsel auf uns wirken. Auch im ernsten Drama können solche „raschen" Szenenreihen stehen, wie z. B. am Anfang von Schillers ‚Fiesko' (Akt I), wo die ganze Lage mit der Verworrenheit der Fäden, die sich auf verschiedenen Ebenen anspinnen sollen, schlaglichtartig erleuchtet wird. Auch im 1. Akt von Grillparzers ‚Ottokar' folgen die Nachrichten schlagartig aufeinander, als ob sich ein Platzregen von Glück über den Böhmenkönig ergösse. Hier sollen die Eindrücke so schnell (in gerader Linie) aufeinanderprallen, daß wir den Taumel des Beglückten verstehen:

Nun, Erde, steh mir fest;
Du hast noch keinen Größeren getragen."

In umgekehrter Richtung läßt Schiller im 1. Akt der ‚Jungfrau' eine Unglücksbotschaft nach der anderen auf den schwachen Franzosenkönig ein-

Digitized by Google

stürmen. Hier folgt allerdings der Umschwung gleich am Ende der Reihe, während er bei Grillparzers Drama in den zweiten Aufzug verlegt ist. Diese Umschlagmomente aber haben neben ihrer sachlichen Wucht auch eine gewisse Dauer: dort der Bericht Raouls, hier die Rede des Burggrafen von Nürnberg. So sehen wir, wie die Entwicklung des Vorganges und seine Spiegelung in der Handlung auch durch den Wechsel von Dauer und Nichtdauer gefördert werden kann.

Auf Dauer eingestellt sind i. allg. die romantisch-phantastischen, auf raschen Ablauf ohne viel Verweilen vor allem die bürgerlich-naturalistischen Dramen, soweit sie sich nicht in langatmige Milieuschilderungen verlieren. Lassen wir uns doch auch im gewöhnlichen Leben hohle Stellen, aber kaum wirkliche Dauerzustände gern gefallen, worin sich unsere Lage zu einer gewissen Dichtigkeit versteift. Es liegt auch auf der Hand, daß die Dauer, wo sie sich im Drama zeigt, der Verschärfung des Konfliktes dient und das Ineinandergreifen der drei Zusammenhänge zeigt, indem durch Botschaften oder Erörterungen die verschiedenen Weltbreiten angesprochen werden.

c) Die Zeitdichte

Damit ist aber schon ein weiteres angedeutet, was (sowohl durch den raschen, unaufhaltsamen, also tief begründeten Fortschritt wie durch die Gewichtigkeit des Augenblicks) zu hoher Bedeutung gebracht werden kann: die innere Fülle und Dichte der Handlung, d. h. die Vertiefung durch eine letzte inhaltliche Auswertung und Einordnung eines Geschehens in übergeordnete, schlechtweg entscheidende Ereignisketten gegensätzlicher Art. Dergleichen erfordert schon im Leben „seine", aus dem gewöhnlichen Ablauf der Dinge herausgehobene, gleichsam für sich genommene „Zeit", zum wenigsten einen großen „erfüllten Moment". Auch im Drama werden wir an einzelnen Punkten nicht nur „verweilen", um uns über die Ballung der Kraftwirkungen und über die vielseitige Ausbreitung angesponnener Fäden, wie über ihre schicksalsmäßige Bedeutung klarzuwerden; wir sehen dann auf einmal den tieferen Sinn des Geschehens aufleuchten, fühlen uns in einen höheren Standpunkt erhoben und einer Vertrautheit mit den höheren Mächten gewürdigt.

„Es gibt im Menschenleben Augenblicke,
Wo er dem Weltgeist näher ist als sonst
Und eine Frage frei hat an das Schicksal" —

Damit leitet Wallenstein seine Erzählung über das Erlebnis mit Octavio in der Lützener Schlacht ein, das selbst einen solchen erfüllten Augenblick darstellt.

Digitized by Google

Solche dramatische „Zeitbewältigung", wie man wohl sagt, (Junghans) ist nicht unbedingt an lange Dauer gebunden; sie bedeutet freilich einen raschen Einhalt fortschreitender Bewegung, einen fühlbaren Umschlag, nicht aber behagliche Ausbreitung. Die Erzählkunst weist uns hier den Weg. Ihre knappsten Formen zeigen ähnliche „Ballungen". In der Anekdote z. B. und in der Fabel (etwa in der Art Lafontaines oder Gellerts) wird die „fabulose" Stimmung vor allem dadurch erzeugt, daß die vielen kleinen Züge, die hier aufeinanderfolgen, merklich verschiedenen (wenn auch in der Wirklichkeit benachbarten) Lebensgebieten angehören, die nun durch den Hauptzug der Erzählungen und das vorschwebende Ziel zu einer neuen, in sich bewegten Vieleinheit zusammengeschlossen werden. Ähnlich steht es im Drama, und zwar im ganzen wie an einzelnen Höhepunkten der Darstellung. Wir wissen, mit welcher Sorgfalt Schiller im ‚Wallenstein' oder in den Entwürfen des ‚Demetrius' aus den Quellen eine Fülle von lebendigen Zügen aus allen möglichen Gebieten der Wirklichkeit zusammengesucht, wie genau er sie gesichtet und nur solche aufgenommen hat, die sich in irgendwelche „sprechende", besonders antinomische Beziehungen untereinander und zugleich zum Vorgang wie zu der äußeren Handlung bringen ließen, um sich dann am Faden dieser Handlung zu unserer neuen dichterischen Einheit zusammenzuschließen. So entstand vor unserm Auge das Bild einer bunten und dichten, gedrungenen und geladenen Welt, die uns nicht bloß „spannt" oder „fesselt", sondern unsere Betrachtung verinnerlicht und vertieft. Diese Wirkung aber ist abhängig von der Zeitbehandlung: Der ganze Vorgang verdichtet sich immer wieder in jenen „Augenblicken", die nicht gerade die entscheidenden Wendepunkte des Vorganges sein, aber doch in Beziehung zu ihm stehen müssen. Nachdem Wallenstein bei der Unterredung mit Wrangel von neuem unschlüssig geworden ist, bedarf es eines besonderen Auftriebs, um ihn zum Handeln, zum tatsächlichen Verrat an dem Kaiser zu bewegen. Diesen Auftrieb gibt die kluge, redegewandte, von Gewissensnöten nicht gehemmte Gräfin Terzky mit einer Art von Hetztechnik; ohne eigentliche Folge, aber bald da-, bald dorthin ausgreifend, immer die Beleuchtung wechselnd und doch immer den Zielpunkt im Auge, mustert sie das Verhältnis des Herzogs zum Kaiser in Vergangenheit und Gegenwart, fegt mit erstaunlicher Rabulistik alle seine Bedenken hinweg und überzeugt ihn nicht nur von der Notwendigkeit, sondern von der Berechtigung seines Vorgehens. Das ist ein Augenblick erhöhter Fülle, dessen zeitliche Sonderstellung wir deutlich empfinden [1]).

[1]) Hans Bäcker (‚Dasein als Dienst', S. 330) führt überzeugend aus, daß das Dasein der ältesten Griechen im täglichen Leben, wie es sich auch in

Digitized by Google

§ 3. DER RAUM

a) Der Spielraum

Bezüglich der Behandlung des Raumes im Drama können wir uns kürzer fassen, da sie in mancherlei Zügen mit derjenigen der Zeit übereinstimmt und geradezu mit ihr zusammengeht (worauf schon oben S. 219 f. hingewiesen wurde) und weil andererseits die Ortsbildung unversehens in die Bühnengestaltung übergeht; es fragt sich dann immer, welche Art des Schauplatzes der Dichter (vielleicht unbewußt) innerlich vor Augen hat: ob eine „Guckkastenbühne" oder ein Freilichttheater, eine „Simultan"- oder „Sukzessionsbühne". Davon wird in unserem 2. Bande zu reden sein. In jedem Falle bedeutet das Bühnenbild mehr, als was sich dem Auge zeigt. Auf der einen Seite ragen die angrenzenden, oft fernen Räume mit hinein, so daß sich der Bühnenrahmen für unsere Phantasie ausweitet, auch wo er so eng geschlossen ist wie in der französischen Tragödie. Dafür sorgt schon die „verdeckte Handlung", die ja immer mitgeht. Auf der anderen Seite wirkt die Bühnendarstellung selbst im konsequenten Naturalismus immer „sinnbildlich" und schicksalhaft (mag sie ein Offizierskasino, eine Dachstube oder ein Armenhaus zeigen), indem sie durch viele wertbetonte Einzelheiten zu einer stimmungsmäßigen Abrundung zwingt. Im Grunde freilich sind, sobald wir auf das gedichtete Drama blicken, die Unterschiede nicht wesentlich. Die an sich geschlossene Zimmerbühne wird oft genug (wie am Anfang von Schillers ‚Don Carlos') eine freie Landschaft, einen Garten u. dgl. vorstellen; und auch das Freilichttheater kommt ohne die Darstellung des „Interieurs" nicht aus, weswegen sie dann kleine, nach vorn geöffnete Häuser oder Hütten mit einbauen muß. Aber auch zwischen dem Vielort- und Einortspiel bestehen enge Beziehungen. Auch der Einort z. B. in der Art der strengen französischen Tragödie muß sich dauernde Teilungen gefallen lassen, wenn die Spieler nicht auf einem Fleck stehen bleiben und von da aus „deklamieren" sollen, wie es vielleicht noch bei den Meistersingern der Fall war. Das Wechseln von

den einfacheren Arten der Dichtung spiegelt, die zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten einfach hineinnimmt, ohne ihnen besondere Bedeutung beizumessen (während freilich bei Homer doch schon die lange Dauer des Krieges oder der Irrfahrten des Odysseus sehr viel sagt!). Die volle Bedeutung der Zeit (und damit des Schicksalsraumes!) ging den Griechen doch erst in der Zeit auf, wo die Tragödie geboren wurde und die letzten Tiefen des Daseins nicht mehr „abgeschirmt" waren, wo das auch über den Göttern waltende Schicksal nicht mehr nur in schwachen Umrissen sichtbar wurde. In der alten Zeit „blieb die Welt selbst sozusagen eindimensional und einschichtig: die die Welt zu einem Wert-Wuchsraum machende Dimension der Zeit war als metaphysische Wirklichkeit noch unbekannt", sie trat eben erst mit der Tragödie als wirkender Weltfaktor hervor.

Digitized by Google

einer Seite der Bühne zur anderen, das enge Zusammentreten von Figuren zu einer vertraulichen Aussprache in der Mitte oder in einer Ecke der Bühne bedingt schon deren Teilung, bedeutet einen neuen Spielplatz, was heutzutage durch den Wechsel der Beleuchtung noch unterstrichen werden kann und wohl von jeher durch die Führung der Stimme angedeutet wurde. Umgekehrt war auch die Vielortbühne des Mittelalters in einen großen Einheitsrahmen eingespannt, der die bekannte Welt bedeutete: Ein Schauplatz, der sinnbildlich wieder für die Welt der höchsten Menschheitswerte steht, wölbt sich auch jeweils um die Folge der Schauplätze unserer großen Dramen [1]) herum, so daß der Vielort wieder in einen Einort aufgeht und zuletzt eine ständige Polarität zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit auch hier besteht, nur daß die Akzente jeweils anders gelagert werden. Die dichterische Raumbehandlung stellt jede Einzelheit in eine mitgeschaute Einheit hinein und löst diese Einheit immer wieder in eine Vielheit (mit vielen Gegensätzen) auf, die sich zu jener verhält wie das Gesamt der Glieder zu dem Ganzen eines Organismus. Die vielen Spielplätze in Goethes ‚Faust' müssen zuletzt auf eine, in sich wieder gegliederte oder gegensätzlich aufgefaßte Haupteinheit, in die Faust-Landschaft oder Faust-Welt eingehen, die ihre besondere Atmosphäre, ihre atemlose Spannung, ihre Verteilung von Licht und Farbe, Dichtigkeit und Auflockerung usw. mit sich bringt. Auch der Kerker von Fotheringhay und der Hof von London schließen sich in Schillers Drama zu dem Alt-England der Königin Elisabeth zusammen, wie Pilsen und Eger miteinander die ebenso dramatisch-gegensätzlich gestaltete Schicksalslandschaft Wallensteins „bedeuten". Es liegt im Sinne der inneren Entwicklung des Vorganges, daß Maria Stuarts Kerker, anfangs eine Stätte bitterster Not, am Ende zur Eingangspforte in eine bessere Welt, daß dagegen der strahlende Hof der Königin zuletzt der Schauplatz ihres seelischen Zusammenbruches wird.

b) Die Ausdehnung des Raumes

Der Bühnenspielraum, den uns die Bühne zeigt, ist also zunächst eine Angelegenheit für unsere Sinnlichkeit und dient unserer Ausrichtung innerhalb des äußeren Raumes, in dem die Handlung sich abspielt; er wird für uns um so lebendiger, je stärker er durch hinweisende Worte, durch den Stellungswechsel der Figuren und vor allem durch den Wandel der szenischen Bilder (oder, wo das Bild bestehen bleibt, durch den Wechsel der Beleuchtung) betont, gegliedert und zu immer neuer Einheit zusammengefaßt wird. Gleichzeitig damit aber entwirkt sich für unser Gemüt der

[1]) Besonders von „offenem Bau" (s. Bd. 2 dieses Werkes).

Digitized by Google

„ideale Spielraum" der Handlung, der zugleich der Lebensraum des Vorgangs ist. Das alles verlangt, wie wir sahen, „seine Zeit"; aber in dieser Zeit scheint der Raum an Ausdehnung zu wachsen, nicht zuletzt indem er die benachbarten und die ferneren Räume, in denen sich Teile der Handlung abspielen, zu einem umfassenderen Bilde zusammenordnet. Damit aber gewinnt der gezeigte Bühnenspielraum eine neue Bedeutung als Mittelpunkt, als Schaufläche dessen, was sich in jenem größeren Raume vollzieht. Je weiter die Handlung fortschreitet, um so mehr blicken wir über das jeweilige Bühnenbild hinüber; die verschiedenen Bilder gruppieren sich zu Einheiten (oft gegensätzlicher Art) und weisen damit auf eine in sich gegensätzlich gegliederte und gestufte Welt, worin sich dramatische Vorgänge abspielen. Zugleich aber scheint der Vorgang selbst verschiedene Breiten der Weltwirklichkeit zu ergreifen und ruft damit die verschiedenen Schichten unserer Seele auf, die an seinem Fortschritt beteiligt sind. Die Folge der Bühnenbilder in K l e i s t s ‚Prinzen von Homburg' bedeutet nicht nur eine allmähliche Ausweitung des Großschauplatzes, der sich dann zu einer ausdrucksvollen Einheit ausgliedert, sondern bedingt zugleich die Ausweitung unserer Seele, die dem Vorgange mit seiner Verwicklung und seinen Wendungen folgt und ihn als ein notwendiges Ganze auffaßt. In Wahrheit ist, was das Bühnenbild darbietet, in keinem echten Drama „toter Raum"; selbst der obligate „Salon" der klassischen Tragödie in Frankreich ist eben schon Sinnbild eines charakterisierten Lebensraumes, in dem sich unter Menschen von hoher Kultur solche Seelenqualen abspielen können, wie sie die Klassiker darbieten. Auch die griechische Bühne mit ihrer Einfachheit bedeutete von vornherein eine „andere Welt", in der Götter und Heroen auftraten, sich auf ihre Weise bewegten und mit dem Chor verhandelten, wie es im Leben nie vorkommen konnte, hier aber von vornherein „verstanden" wurde. Die Bedeutung, die Sinnfülle, die dramatische Mitwirkungskraft des Spielraumes wächst aber und vertieft sich „mit der Zeit", und zwar zunächst einfach durch die „Erstreckung", die er im Laufe der Darstellung erfährt.

Auch der dramatische Raum strebt also zunächst nach A u s d e h n u n g und zwar in die L ä n g e; d. h. er wandelt „mit der Zeit" sein äußeres und inneres Gesicht, wechselt auch mit anderen seinesgleichen in bedeutsamer Weise ab und bildet doch „im Laufe der Zeit" erst seine eigene Einheit aus, so wie eine Melodie aus der Folge der Töne nach geheimen Bindungs- und Bildungsgesetzen „hervorgeht". Wenn wir nach der Aufführung eines mächtig wirkenden Dramas das Haus verlassen und die Welt der Straße wieder betreten, so fühlen wir deutlich, daß wir aus einer in sich geschlossenen Welt des Zaubers, der hohen Werte, der sinnvollen Be-

Digitized by Google

wegung, des reinen Ineinandergreifens aller Teileindrücke hinaustreten in eine Welt der Brüche, der Halbheiten usw.; ferner, daß jene Welt ihren eigenen Zauber ihren steten Wandlungen und Abwandlungen verdankte und daß sie erst durch ihre Erstreckung jene Farbe und Umrisse, jene kosmische Einheit des „Vorgangsraumes" gewann, wo dieser Zeitstrom mit der wechselnden Gestaltung des Raumes schrittweise zusammenwuchs.

c) Die Dichtigkeit des Raumes

Die innere Ausdehnung des Raumes geht natürlich mit seiner „Füllung" Hand in Hand. Aber auch abgesehen davon fühlen wir, wie uns der Raum auch einer „regelmäßigen Tragödie" in der Art von Goethes ‚Iphigenie' Schritt für Schritt immer mehr vertraut, immer deutlicher, vielgestaltiger und reicher gegliedert erscheint und dann durch seine Übersichtlichkeit zum Schicksalsraum, zur Stätte des Notwendigen wird. Auf der anderen Seite fühlen wir uns bei einem echten Drama wie dem ‚Faust' (viel stärker als in einem epischen Gebilde wie dem von Madách, s. oben S. 224) immer wieder auf Früheres zurückgewiesen und auf Künftiges vorbereitet, so daß sich die gesamte Bühnenlandschaft immer weiter vor uns ausdehnt und doch wieder als Einheit zusammengeschaut wird. Zu dieser bunten Landschaft gehört das Studierzimmer wie die Umgebung der Stadt (im „Osterspaziergang"), gehört Gretchens Kleinstadt (mit ihrer Teilung in die beiden Häuser, mit Marthes Garten usw.), wie „Wald und Höhle" und die „Walpurgisnacht", die Öde von „Trüber Tag, Feld" und der Kerker, wie vor allem die ganze reiche Ortsentwicklung des zweiten Teiles. Was sie alle zur Einheit bindet, ist nichts Äußerliches, klar in die Augen Springendes (obwohl es Goethe vielleicht nicht schwer gewesen wäre, wenigstens im ersten Teile selbst eine solche „empirische Einheit" herzustellen), sondern der geheimnisvolle, weite und reichgegliederte Raum, in dem sich Fausts reichgeschichtete und bei alledem widerspruchsvolle Seele bewegen muß. Mit dem Wachstum seiner Seele und in steter Wechselwirkung mit ihr wachsen und wandeln sich die Räume, die er durchschreitet, wie uns umgekehrt der Handlungsraum der ‚Iphigenie' immer einheitlicher erscheint, je weiter die innere Handlung vorschreitet. Auch für die Bühnengestaltung gilt die „Stimmung" als das gemeinsame Band, das die sinnliche und die geistige Raumgestaltung umschlingt.

Der geschilderte Vorgang vollzieht sich nicht nur über das ganze Drama hin, sondern oft genug in einzelnen, besonders für die innere Entwicklung der äußeren Handlung bedeutsamen Szenen. So werden wir in Fausts „Studierzimmer" allmählich zu Hause und erleben es sogar auf dramatisch-gegensätzliche Weise: im ersten Monolog als das „dumpfe Mauer-

Digitized by Google

loch", das dann doch zum Schauplatz einer gewaltigen Erscheinung wird (so daß die Mauern sich auszuweiten scheinen), im zweiten Monolog als die freundlich-„enge Zelle", in der dann doch der gespenstische Pudel sein Wesen treibt und Mephisto hinter dem Ofen hervortritt: ein Schicksalsraum hier wie dort, durchdrungen von den Kräften, die den ganzen Vorgang beherrschen und sich gerade hier zu verflechten und zu vertiefen scheinen. Ähnlich leben wir uns in Gretchens Zimmer ein, dieses „Heiligtum", das jetzt durch den Besuch aus der Hölle entweiht und das damit schon zum Schauplatz seelischer Kämpfe des Helden wird — während Frau Marthes Stübchen eben nur als Hintergrund einer Spielszene ausgewertet wird!

Auch hier kann also von „Dichtigkeit" die Rede sein, die in ihrer Wirkung der Zeitdauer entspricht. In Augenblicken geballter Darstellungskräfte wird i. allg. auch der Raum „sichtbarer" werden und mitspielen als Landschaft der Seele, die oft wie mit dämonischer Energie geladen erscheint.

Während wir den Zeitverlauf des Vorganges allmählich wahrnehmen und von Punkt zu Punkt verfolgen müssen, bietet uns das Auge die Örtlichkeit mit einem Male und läßt sie uns an bedeutsamen Stellen des Dramas so rasch durchdringen, daß wir Vorder-, Hinter- und Tiefengrund auf einmal zu erfassen glauben. In G. Büchners ‚Danton' atmen die Auftritte im Hause des Helden eine eigentümlich schwüle, sinnliche oder frivole Atmosphäre, während alle Szenen der eigentlichen Revolution, auch die Verhandlungsszenen im engsten Kreise oder im Konvent, wie von Blutgeruch erfüllt erscheinen. Der Raum springt hier gleichsam aus den Reden der Figuren hervor, die ganz von ihm erfüllt sind und ihn selbst wieder mit bilden helfen. In solchen Fällen (aber auch z. B. in den höfischen Szenen von Goethes ‚Tasso' und nachmals in dem zum Kerker gewordenen Zimmer des Helden) ist das Ineinanderwirken von innerer Entwicklung und idealer Räumlichkeit, ist die „Dämonie" des Raumes in entscheidenden Szenen besonders deutlich. Auf die geradezu beispielhafte Verwendung der Räumlichkeiten mit ihrer jeweiligen Stimmung in Goethes ‚Egmont' sei hier nur hingewiesen. In neuerer Zeit hat Ibsen die Lokalatmosphäre stark herangezogen, aber doch mehr als allgemeinen Hintergrund behandelt, denn zur Verdichtung einzelner Auftritte aufgetrieben.

d) Die Tiefe (Erfülltheit) des Raumes

Wir sahen schon, daß unser Auge zwar die äußere Bühnengestalt (oder ihre wechselnden Bilder) „auf einmal" vor sich hat und sich, im Gegensatz zu dem jeweiligen „Zeitpunkt", immer gleich weitgehend und mannig-

Digitized by Google

fach beschäftigt sieht: die „innere Örtlichkeit" aber entwickelt sich, wie wir auch schon erwähnten, im Laufe der Zeit, indem wir den geschauten Raum mehr und mehr mit seiner Seele, d. h. mit seiner „Atmosphäre" (oder, wie Goethe einmal schön sagt, seinem „Dunstkreise", ‚Faust', V. 2671) erfüllen. Diese atmosphärische Wirkung bleibt nicht bei der Folge der punktuellen Wirkungen der Räumlichkeit und ihrer Verflechtung mit dem Spiel der Figuren stehen; an einzelnen, besonderen Kraftpunkten, wie wir sie schon bei der Betrachtung der Zeit kennenlernten, wird auch der Raum sozusagen durchsichtig und nun zeigt sich seine mehrfache Beziehung zu den verschiedenen Lebensbreiten und Weltschichten, wovon oben (vgl. S. 229) die Rede war. In solchen „Augenblicken" vor allem erweist er sich als weit mehr denn der „augenscheinliche Spielraum" des Geschehens, das sich auf ihm als seinem „Hintergrunde" abspielt; jetzt wird er selbst wieder zum Vordergrunde gegenüber weiter sich erstreckenden Hintergründen, und zuletzt zu Tiefengründen, in denen sich das Schicksal abspielt. So steht Wallenstein in dem von tieftragischer Atmosphäre erfüllten Schlußakte von Schillers Drama (seit dem Einzug in Eger) nicht nur im Rahmen des jeweiligen Bühnenbildes, sondern im Banne dieser düsteren Festung, weiterhin aber des Schicksalsraumes, der sich hier gleichsam handgreiflich verdichtet.

So weist auch die Dichtigkeit der Ortsdarstellung leicht in die ideale Tiefe, wo sich auch die ganze Fülle und der innere Reichtum des tatsächlichen Spielraumes offenbart. Um solche Punkte her vollendet sich der Eindruck der Fülle an der Hand jener in der Zeit einander folgenden Raumeindrücke. Beides wirkt oft zusammen. In ‚Wallensteins Lager' läßt Schiller zunächst Punkt für Punkt der von dem Friedländer sozusagen mitten in die Welt hineingestellten künstlichen Schöpfung vor uns entstehen und wir sehen sie immer reicher und mannigfaltiger werden; an einzelnen Stellen aber, wie bei der Kapuzinerpredigt, verdichtet sie sich augenscheinlich und läßt schon ihre letzten Hintergründe ahnen, wenn etwa der Pater gegen den Feldherrn wettert und die meisten Soldaten ihren Führer schützen; von da ab nehmen die Stimmen aus dem gegnerischen Lager zu, wenn wir von der geforderten Entsendung der fünf Reiterregimenter hören, bis dann am Ende das „Lager" als Lebensraum in seiner Fülle und Tiefe vor uns steht, der sich gleichsam in sich selbst gerundet und vollendet hat durch den Ausschluß der Tieffenbacher, die Zurückdrängung der niederen Elemente und den Sieg des heroischen Reiterwesens, wie es der erste Kürassier vertritt. Das letzte, was die poetische Gestaltung des Raumes hergeben kann und soll, ist immer die Wahrnehmung oder doch die Ahnung einer reichbewegten, dauernd aus-

Digitized by Google

einanderstrebenden und sich neu in eins fügenden, vor allem einer von dramatischen Spannungen erfüllten Welt. Dies aber gilt nicht nur von dem Raum, sondern ebenso von der erfüllten Zeit, und erst wo sich beide mit gegensätzlicher Dynamik in der hinreißenden Folge der Ereignisse und in der vollen Wucht der einzelnen Höhepunkte voll entfalten, können wir von einem „dramatischen Zeitraum" sprechen [1]).

Das fruchtbare Verhältnis des Zeitraumes zur Handlung im ganzen wird uns immer zuerst greifbar, wo wir die einzelnen Figuren in ihrer engen Verflechtung mit „ihrem" Raum wahrnehmen. Hier verdichtet sich der Raum mit seiner Atmosphäre zu dem „Milieu" (der „Umgebung") der einzelnen Gestalten, einer Gruppe oder der ganzen Spielerschar. Damit aber betreten wir bereits das Gebiet der dramatischen Charakteristik, die unter anderen Gesichtspunkten behandelt werden will.

§ 4. DIE „DREI EINHEITEN"

1. Anhangsweise sei hier einer Theorie gedacht, die lange Zeit den Bühnenbetrieb und die dramatisch-dichterische Tätigkeit beherrscht, oft genug gefesselt und bisweilen befruchtet oder in wohltätige Schranken gewiesen hat, die aber mehr geschichtlichen als systematischen Wert hat und damit eigentlich aus dem Rahmen unserer Untersuchung herausfällt. Es ist die klassizistische Lehre von den drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, die man von den Zeiten der Renaissance bis in die jüngste Gegenwart immer wieder dem Aristoteles zugeschrieben hat [2]), der dafür keineswegs verantwortlich ist, so wenig wie das griechische Drama; freilich haben die attischen Tragiker jene Einheiten im allgemeinen beachtet (im ‚Aias' des Sophokles wechselt aber der Schauplatz und der ‚Prometheus' kann nicht in wenigen Stunden sich abspielen); aber das hängt mit der Starrheit ihrer Bühne und der Anwesenheit des Chores zusammen und ist kaum je theoretisch gefordert worden. Aristoteles spricht nur (in c. 5) in einem Vergleich beider Gattungen davon, daß die epische Dichtung in ihrer Ausdehnung unbegrenzt sei, während die Tragödie

[1]) Von den unmittelbaren Beziehungen des Zeitraumes zu den einzelnen dramatischen Gestalten und ihrer Gesamtheit, von dem „Milieu" der dramatischen Handlung werden wir, im Anschluß an die Behandlung der Figuren, bei der Betrachtung dieser „Umgebung" zu sprechen haben (S. 321 ff.).

[2]) Noch K. Voßler spricht in seiner geistreichen Plauderei über ‚Zeit- und Raumordnungen der Bühnendichtung' (‚Aus der romanischen Welt', Bd. 2, S. 118) von den „bekannten Regeln des Aristoteles"! Übrigens hat Sophokles in seinen späteren Dramen die „Einheiten" stärker beachtet als am Anfang (vgl. auch ‚Die Eumeniden' des Aischylos).

Digitized by Google

„versuche" (πειρᾶται), „sich auf die Zeit eines Sonnenumlaufes zu beschränken oder wenig darüber hinauszugehen". Von einer Regel ist auch hier nicht die Rede, von der „Einheit der Zeit" spricht er nirgends: Die Einheit der Handlung aber unterliegt bei ihm keiner Regel, sondern wird aus der Natur des Dramas gefolgert (s. 7. 8.); diese verlangt, daß die Handlung einheitlich (μία), in sich abgeschlossen (τελεία καὶ ὅλη) sei, was aber mit der Einheit von Raum und Zeit durchaus nicht zusammenhängen muß. Tatsache ist, daß die Beschaffenheit der griechischen Bühne eine Vielzahl von auftretenden Figuren ebenso ausschloß, wie eine Zerfaserung der Handlung in kleine Szenen auf verschiedenen Schauplätzen oder mit weiten zeitlichen Zwischenräumen. Waren doch die Zuhörer noch nicht daran gewöhnt, weitverzweigte und reichgegliederte dramatische Vorgänge im Laufe der Bühnenzeit zu einem Ganzen zusammenzusehen (so wie wir die Töne einer Melodie zu einem Ganzen zusammenhören); daher waren derartige Behelfe notwendig. Andererseits konnten die gegebenen straffen Einheiten natürlich eine hohe symbolische Bedeutung erlangen, indem sie die Zusammenballung des Geschehens in eine übersehbare Reihe auch zeitlich und räumlich engverbundener Augenblicke oder Situationen zusammendrängten. Das ist vor allem bei der „klassischen" Ausrichtung des gegenwärtigen Dramas, also bei Dichtern wie C. Langenbeck der Fall, wo die enggeschlossene Form an der dramatisch-tragischen Weltdeutung im Lichte unbeirrbarer Notwendigkeit wesentlichen Anteil hat.

Als „Regeln" aber, die zunächst das Zerfließen einer mehr volkstümlichen Bühnenkunst und ein Überwuchern des Mimisch-Theatralischen verhindern sollten, hat zuerst der Italiener Castelvetro in seiner Übersetzung und Erklärung der aristotelischen ‚Poetik' (1576) jene Einheiten verkündigt und damit der klassischen Theorie der Franzosen im 17. Jahrhundert den Weg geebnet. Oft genug wurde nun die Einschränkung des Bühnenverlaufes auf einen Raum und eine möglichst enge Zeit nicht rein ästhetisch, sondern rational begründet — etwa in der Weise, wie man späterhin den Monolog und das Aparte-Sprechen auf der Bühne als „unwahr" verwarf und selbst den Vers bekämpfte, weil sich die Leute im Leben nicht auf diese Weise zu unterhalten pflegten. Wir brauchen auf derartige Gegengründe hier nicht einzugehen, weil uns die ideale, die poetische Natur des Dramas feststeht. Im übrigen hat sich gezeigt, daß eine gewisse „freie Beschränkung" der Handlung in dem bezeichneten Sinne — ganz abgesehen von der selbstverständlichen inneren, organischen Einheit des Vorganges — durchaus möglich ist und, wo sie dem Gegenstande angemessen ist, sehr fruchtbar sein kann. Lessing hat die „Regeln" als unwürdige und unnötige Fesseln der Kunst wacker bekämpft

Digitized by Google

und sich zu Shakespeare bekannt; in seiner ‚Emilia Galotti' aber macht er von der Freiheit des „englischen" Dramas keinen Gebrauch, sondern lehnt sich eng an das französische an. Dennoch wechselt sein Schauplatz zwischen Guastalla und Dosalo und die Einheit der Zeit wollen wir nicht mit der Uhr in der Hand nachrechnen (vgl. S. 223). Tatsächlich haben die beiden, mit genialer Freiheit verwendeten Einheiten hier eine sinnbildliche Bedeutung; auch Shakespeares ‚Hamlet' spielt ja immer in den Räumen oder in nächster Nähe des königlichen Palastes, während uns der Dichter in anderen Tragödien, wie ‚Romeo und Julia', ‚Othello', ‚Macbeth' und ‚Lear' weit größere Sprünge über Zeit- und Ortsräume hinweg zumutet. Warum? Die Erklärung liegt in den Worten, Dänemark (d. h. hier: die Welt des Spieles) sei „ein Gefängnis". In dieser engen Welt, wo Mord, Ehebruch und allerlei Intrigen wie Unkraut aufschießen, kann keine frohe Tat gedeihen, verzehrt sich ein Geist wie der des Prinzen in sich selbst. Eine solche Welt haben wir in Lessings Drama vor uns; die Entfernung von der Stadt zum Lustschloß ist eben keine wirkliche Entfernung und die Zeit ist so enge wie möglich zusammengedrängt, da ja die Braut durchaus vor der Trauung in die Arme des Prinzen sinken soll. Die Einheit der Zeit versinnbildlicht höchste Eile, die Enge des Raumes äußerste Bedrängnis. Ähnlich steht es mit der engen Welt in Hebbels ‚Maria Magdalena'.

2. Das französische Drama freilich verfährt anders. Es spielt in einem Raum, der die „Welt" darstellt, nämlich die Welt, auf die es ankommt, die höfische Welt, zusammengedrängt in den Wänden eines „Salons". Hier allein können jene letzten, entscheidenden Ereignisse vor sich gehen, die das ganze Herz bis in seine Tiefen aufwühlen. Auch was draußen geschieht, hat nur Wert und übt nur seine Wirkung aus, insofern es dort besprochen wird. Damit wird es in die Sphäre des Hofes (oder z. B. bei Molière: des vornehmen Bürgerhauses) emporgehoben und „gewürdigt". Die vornehme Umgebung bedeutet hier durchaus keine Kälte, keine Lebensferne, keine „Abstraktion"; im Gegenteil kann hier die Atmosphäre mit schauerlichen Erinnerungen und mit geheimen Kräften überladen sein, die jeden Augenblick tätig werden wollen; ja, dieser Raum bringt es mit sich, daß die großen „Passions" sich zu voller, meist tragischer Höhe entfalten; daß alle tieferen Begehrungen des Menschenherzens sich mit voller Kraft auswirken, um dann freilich auch an unübersteigbare Grenzen zu stoßen. Und wenn dieser Raum und die Zusammendrängung auf einen engen Zeitraum eine vorsichtig ausladende, sicher betonende und gliedernde, am logischen Faden fortschreitende Sprechweise mit sich bringt, so reizt sie andererseits die redende Person, ihren Worten einen inneren Schwung, eine verhaltene Glut und eine Klangfülle zu ver-

Digitized by Google

leihen, die in kurzer Zeit so viel zu „sagen" scheint, wie sonst langatmige Aussprachen und Geschehnisse. Die Enge des Ortes bringt die gedrängte Zeit mit sich und beides wirkt in der Richtung auf eine rasche, überraschende, aber im stärksten und vollsten Ausdruck gemäßigte und damit übersichtliche Steigerung des Erlebens zu tragischer Höhe. Das paßt für die Leidenschaften, von denen sich die französische Welt des 17. Jahrhunderts gestoßen fühlte; es hätte nie gepaßt für das leidenschaftlich-stürmische, grenzenlose Erleben eines Othello oder eines Macbeth, das ja auch einer durchsichtigen szenischen Gliederung widerspricht. Vielmehr ist die symmetrische Anlage der Akte und Figuren im französischen Drama durchaus der Befolgung der Einheiten gemäß und schließt sich mit ihr zur harmonisch-organischen Wirkung im Sinne eines tragischen Typus zusammen.

Ähnliches gilt von den Versdramen Goethes. Die ‚Iphigenie', von vornherein als Festspiel für eine in französisch-höfischen Formen denkende Gesellschaft gedacht, zudem noch in Anlehnung an eine Tragödie des Euripides erfunden, bringt schon biographisch-stofflich die Nachwirkung der „klassischen" Formen mit; dennoch sind sie nicht äußerlich sondern symbolisch-ausdrucksvoll verwendet. Wir atmen hier weder Kerkerluft noch fühlen wir uns sozusagen künstlich zu einem Erleben in engen Raum- und Zeitmaßen gedrängt. Da sich die ganze Handlung um das Bild der Göttin im Tempel, um deren Priesterin und ihre Verbindung mit dem heiligen Raum dreht, spielt sich das Ganze folgerecht allein an diesem Schicksalsorte ab; dennoch befinden wir uns hier „im Freien" und die ersten Verse, die die Heldin spricht, lassen unseren Blick mit dem ihren über das weite Meer hinausschweifen, „das Land der Griechen mit der Seele suchend"; so umgibt die ersehnte griechische Atmosphäre, die in den Gesprächen der Geschwister immer wieder lebendig wird, während der ganzen Handlung den eigentlichen Spielplatz, der damit eine ideale Ausweitung erfährt. Ähnlich drängen sich in diesem Augenblicke die Geschicke des Tantalidenhauses zu einer letzten Entscheidung zusammen, wobei die Werbung des Thoas nur als Hilfsmotiv mitwirkt; hier kommt wirklich alles darauf an, daß „in einem Augenblicke" alle feindlichen Kräfte gegeneinander in die Schranken treten und in diesem selben „Moment" die Versöhnung einsetzt, die in raschen Schritten sich vollendet. Weiterhin spielt die Enge von (unmittelbar umgebendem) Raum und Zeit eine geradezu schicksalsmäßige Rolle: „Eben jetzt" müssen die verborgenen Griechen entdeckt werden, „hier" muß Orest vor den König hintreten usw. Während bei Lessing die Zusammendrängung mehr die Dämonie der menschlichen Leidenschaften versinnbildlichte, hat sie hier die doppelte Bedeutung einer

Digitized by Google

fatalistischen und zugleich einer sittlichen Fragestellung, die kein Ausweichen duldet; die ihm mit dem Stoffe gegebene Form ist für Goethes Phantasie keine Fessel, sondern eine Schwinge geworden.

Etwas freier ist ja der Raum im ‚Tasso' behandelt. Aber der Wechsel zwischen Garten, Saal und Einzelzimmer (das einmal zum Gefängnis wird) spiegelt den „Hof" gleichsam in seinen drei wichtigsten Erscheinungen und schließt sich damit zur gegliederten Einheit zusammen, die noch durch die Zusammendrängung der Vorgänge um einen entscheidenden Zeitpunkt (die Krönung Tassos und gleichzeitige Rückkehr Antonios) bestärkt wird. Ein Auseinanderreißen der Handlung auf verschiedene Spielplätze und mit längeren Pausen würde der eigentümlichen Verkrampftheit der Seele des Helden, der fast dämonischen Verstimmung des Gegners und der unheilvollen Verknotung der verschiedenen Fäden in einem verhängnisvollen Augenblicke Abbruch tun. Das Schicksal treibt „hier und jetzt" gleichsam eine Schuld ein, die sich in langer Zeit aufgesammelt hat. Der Inhalt des Dramas ist ja, wie bei der ‚Iphigenie', zum guten Teile analytisch: es bricht auf, was lange vorbereitet war und entlädt sich mit der Gewalt eines Naturvorganges. Da bedarf es enger Grenzen, wie sie ja auch nachher H. Ibsen bei seinen z. T. analytischen Dramen bevorzugt hat.

So stellen die Einheiten, in einer freien, geistigen und immer irgendwie symbolischen Behandlung, eine Möglichkeit dar, die Bildungskräfte von Raum und Zeit, von denen oben gehandelt wurde, an bestimmten dramatischen Gegenständen zur Darstellung und zur Auswirkung zu bringen. Es ist möglich, daß in der Gegenwart wieder dramatische Probleme behandelt werden, die eine ähnliche Selbsteinschränkung erfordern oder begünstigen. Eine unverbrüchliche Regel für alle Zeiten aber können wir in der Einheitsdarstellung nicht mehr sehen.

KAP. VII. DIE DRAMATISCHEN FIGUREN

§ 1. FIGUREN UND CHARAKTERE

Vorbemerkung. Wie der „Vorgang" als Ganzes gewisse ausgeprägte Formen des menschlichen Handelns und des menschlichen Leidens als Motive und Situationen aufnimmt, an deren „besonderer" Behandlung wir uns zu dem eigentlichen Sinne des Dramas hinfinden müssen, so arbeiten auch die einzelnen Glieder der poetischen Darstellung mit der dramatisch-sinnvollen Umgestaltung jener Elemente, aus denen sich für uns die Vorstellung einer Handlung unter Menschen zusammensetzt. Es gehört für uns zum Wesen der Handlung, daß sie sich unter persönlichen (oder als persönlich gedachten) Partnern abspielt, und zwar unter bestimmten Verhältnissen und Umständen, die der Entfaltung des Geschehens besonders

Digitized by Google

günstig sind. An sich sind die dramatischen „Figuren" mitsamt ihrer „Umwelt" noch „gegenständliche" Motive der Handlung; sie zeigen ihre „Verwicklungen", und ihre Verhaltungsweisen lassen sich zu „Fäden" ausspinnen. Dennoch haben sie ihre bestimmten Lebens- und Erscheinungsformen, kraft deren sie (unter Mithilfe der eigentlichen Handlungsmotive) ihre Wirkung innerhalb des Gesamtgefüges eines dramatischen Vorganges ausüben, während sie scheinbar nur einer fesselnden Handlung dienen.

Das gilt vor allem von den persönlichen Trägern der Handlung, die der Dichter selbst am Anfang seines Buches als „Personen" aufzuführen pflegt. Er nimmt damit eine sehr alte Benennung auf, deren Urbedeutung den wenigsten klar sein dürfte. *Persona* gehört zu dem Zeitwort *personare* [1]) „durchtönen" und bezeichnet von Hause aus das Schallloch in der Maske des antiken Schauspielers, das der Stimme eine weite Tragkraft und eine Art mystischer Umfärbung verlieh, also den Eindruck der „anderen" Welt, in der das Drama spielt, merklich verstärkte. In geradliniger Bedeutungsentwicklung wurde das Wort *Persona* dann zur Bezeichnung der Maske selbst und weiterhin der Persönlichkeit, die sich, wenigstens im Drama, in der Maske offenbarte: also nicht eigentlich sich hinter ihr versteckte, sondern gleichsam jenseits der individuellen Züge des alltäglichen Gesichts die „idealisierten" Wesenszüge des Menschen sehen ließ. Denn die antike Maske, die oft genug von sehr hohem Kunstwert zeugt, ist weder eine bloße Karikatur, noch eine seelenlose Typisierung der Wirklichkeit. Schon die komische Maske zeigt den Vertreter einer bestimmten Menschenart (etwa den grämlichen oder polternden Greis, den lüderlichen Jungen usw.) mit vielleicht übertriebenen und doch bezeichnenden Zügen, so wie ihn der zum Lachen geneigte Mensch sehen will. Die Maske dient hier zur Vermittlung und Erhaltung der komischen Grundbestimmung auch in ernsten oder gleichgültigen Augenblicken. Die tragische Maske vollends erfaßt einen besonders bezeichnenden und ergiebigen Augenblick im Strom der Gesichtsausdrücke einer bedeutenden Persönlichkeit bei einem starken Affekt. Sie hat durchaus etwas Schicksalhaftes an sich, als ob sie den Menschen unter höheren Gewalten zeigte, die ihn von innen und von außen her beherrschen. Der ungeheuer gespannte Ausdruck läßt immer wieder die vorangehenden und nachfolgenden Lösungen der seelischen Energien mitempfinden, die doch vor allem zu dem seelischen Gesamtbild gehören [2]). Diese Maske nahm dem Schauspieler die Arbeit des idealisierenden Ausdruckes natürlich nicht ab, sondern wies ihm den Weg, den er mit seinem (ebenfalls über die Wirklichkeit hinausgreifenden) Kostüm, auf seinem „bedeutenden Schauplatze" durch das gemessene Gliederspiel und die höchst artikulierte Sprache zu

[1]) Das bleibt auch dann bestehen, wenn *persona* wirklich, wie einige wollen, aus einem etruskischen Lehnwort *persu* entstanden ist, das ebenfalls Maske bedeutete: dann ist eben das Wort im Lateinischen im Hinblick auf *personare* umgeformt worden.

[2]) In dem schönen Bilderwerk von J. Schneider-Lengyel, Die Welt der Maske, heißt es (zu Tafel 63) über die spätgriechische tragische Maske: „Die Auffassung geht über eine schematische Darstellung weit hinaus. Mit virtuosem Können ist das Erlebnis des Grauens festgehalten. Das Streben nach Naturtreue verliert sich jedoch nicht in der Herausgestaltung eines Individuums, sondern schafft den vollendeten Typus des vom Schicksal Ergriffenen."

Digitized by Google

vollenden hatte. Sein ganzes Spiel war von den gleichen Bildungskräften erfüllt. So verstehen wir es, daß Schiller z. B. ohne jeden tadelnden Nebensinn die dramatischen Figuren der Griechen überhaupt als „idealische Masken" bezeichnet und ihnen nachrühmt: „Sie exponieren sich geschwinder und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nichts, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind als bloßen Individuen", wie sie Shakespeare und Goethe darstellen. (An Goethe, 4. April 1797.)

Aristoteles bezeichnet die „Sinnesart" der dramatischen „Gestalten" (wie wir einmal übersetzen wollen) mit dem Worte ἤθη, wofür die Lateiner *mores*, die Franzosen *mœurs* und noch deutsche Kritiker des 18. Jahrhunderts „Sitten" sagten. Er meint aber viel Tieferes als was die Übersetzungen umfassen und wir denken vielleicht an das große Wort des Herakleitos: ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων, was man heute wohl übersetzt: „Dem Menschen ist sein Wesen sein Schicksal" (Capelle). H. Diels erklärt das Wort ἦθος an dieser Stelle als „die auf sich selbst beruhende Art des Charakters und Denkens: die „Individualität"; jedenfalls ist wohl der Gedanke an die Eigengesetzlichkeit und das unergründliche, doch irgendwie gerichtete Eigenwesen des Menschen, wie ihn gerade das Drama darstellt, mit in die Gesamtvorstellung eingeschlossen. Spätere Zeiten haben dafür das Wort „Charakter" (= Gepräge) angewendet, so in der „Χαρακτῆρες" genannten Schrift des Theophrastos (aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts), worin er keine ausgeführten oder gar durchorganisierten Persönlichkeiten zu schildern sucht, sondern „Dreißig Schilderungen menschlicher Charaktertypen in ihren komisch wirkenden Schwächen erfaßt", also unzweifelhaft auf das gleichzeitige Lustspiel zurückgreift [1]). Allmählich hat dieses Wort den Sinn des aristotelischen „ἤθη", wie den der späteren *mores* aufgenommen und ist dann als eine besondere Anwendung des allgemeinen ethischen Begriffes in das Drama übergegangen. Hier bezeichnet es eine ausgeprägte menschliche Persönlichkeit mit den ihr eigenen, ausdrucksvollen und schicksalsträchtigen Bewegungen und Handlungen. Dagegen ist der Normbegriff des Wortes („er ist ein Charakter") diesem Bereiche meist ferngeblieben, obwohl gerade das Drama von jeher nach einer gewissen Schwarz- und Weißtechnik gestrebt hat.

Mißverständlich ist die Bezeichnung „Charakter" insofern, als durchaus nicht alle Figuren, die in einem Drama auftreten, einen ausgeprägten „Charakter" haben, der z. B. einer ganzen Reihe mehr umrißartiger, allenfalls flachbildnerisch wirkender Figuren in Schillers ‚Wallenstein' und in Goethes ‚Faust', aber auch in Shakespeares Dramen und selbst im ‚Hamlet' fehlt. Das gilt natürlich vor allem von den Neben- und Hilfsfiguren, die immerhin (wie Isolani, Tieffenbach, Illo und Terzky) ihre „charakteristischen Züge" und Motive haben können. Eine weitere Schwierigkeit hat sich in der Gegenwart ergeben, seit sich ein besonderer Zweig der Seelenkunde, die „Charakterologie" ausgebildet hat, die wohl auch auf dichterischen Darbietungen fußt, im übrigen aber tief in das Leben der Erfahrung hineingreift und nun nach Typen, nach Typengruppen und nicht zuletzt nach den Kategorien zu ihrer rationalen Erforschung und praktischen Verwendung sucht. Es liegt aber im Wesen dieser Wissenschaft, die ja erst in unserer seelisch so weit differenzierten und zugleich psychologisch so wachen Zeit entstanden ist, daß sie auf sehr weit und sehr fein

[1]) Vgl. W. Kranz, Geschichte der griechischen Literatur, S. 412.

Digitized by Google

differenzierte „Charaktere" ausgeht, dabei immer wieder auf unlösbare Rätsel stößt und mit immer neuen Methoden ihrer Herr zu werden sucht. Aber gerade diese verfeinerten Auffassungen und Methoden passen nicht für die Freskozeichnung des Dramas, während sie allenfalls (aber auch nur mit Abstrichen!) in die Epik eingehen können. Man mag eine dramatische Figur noch so fein ausführen, sie wird sich mit ihren verschiedenen Seiten oder Schichten immer wieder in größere und ziemlich grobe Typen- und Gruppenbildungen einordnen müssen, wenn sie im Augenblick verstanden werden will. Schon eine Gestalt wie „der Schwierige" von Hugo von Hofmannsthal droht den Bühnenraum zu sprengen; wir könnten ihr an der Hand einer Erzählung viel besser gerecht werden, während sie auf die Zuschauer leicht mit einer von dem Dichter nicht beabsichtigten „derben" Komik (also lächerlich) wirkt.

Ich halte es daher für angemessen, mit dem Worte „Charakter" vorsichtig zu sein und dafür die schlichtere Bezeichnung „Figuren" anzuwenden, deren deutsche Übersetzung „Gestalten" auch wieder einen fremden Nebensinn, von „Gestaltung" her annehmen könnte. Immerhin wird man es jetzt verstehen, wenn ich die deutsche und die fremde Bezeichnung gelegentlich miteinander abwechseln lasse. Das Wort Figuren aber erinnert nicht zum Schaden unserer Betrachtungen an das Schachspiel, wovon ich schon in meiner Untersuchung der Erzählkunst Gebrauch gemacht habe [1]). Die Verschiedenheiten in der Bewertung, in der Bewegungsrichtung und im „Aktionsradius" der einzelnen Figuren und Gruppen kehren im Drama ebenso wieder, wie gewisse Grundformen der Schicksale, die ein Führer oder eine Partei erleiden können. Sie alle bedeuten eine Vereinfachung der Erfahrung im Sinne der Übersicht über gewisse Urformen. Natürlich ist in der Dichtung alles viel lebensvoller, sinnlicher, auch verwickelter ausgeführt als in dem abstrakten Spiel und es bleibt ein irrationaler Rest übrig, der für die innere Lebensdeutung das Wichtigste und das Beste bedeutet. Dennoch bedürfen wir von Anfang an einer bestimmten Ausrichtung in der Welt der Figuren und ordnen sie unwillkürlich in ähnlicher Weise wie die Figuren des Königlichen Spiels.

1. Dramatische Figuren sind vor allem „Träger der Handlung", womit sie natürlich auch Stützen des Vorganges werden, der sich auch um sie herum, durch sie hindurch und über sie hinwegbewegt, so wie auch sie ihre eigenen, selbst über die Handlung hinauswachsende Bewegungsform haben können [2]). Wir werden ihnen nie gerecht werden, wenn wir ihr durchaus dynamisches Gepräge übersehen und sie, wie es noch bis in die

[1]) Vgl. Wesen und Formen der Erzählkunst, 2. Aufl., S. 189 f.: „Wie die Schachfiguren nur als Träger gewisser Spielbewegungen von bestimmter Stärke und Richtung etwas gelten und dadurch in abgegrenzte Wechselwirkungen untereinander treten können; wie ihre Bezeichnung als König, Königin, Bauer usw. nur von fernher, als „Einkleidung", etwa an ein Turnier- oder Schlachtfeld erinnert und das ganze Spiel wie der einzelne Zug durch Spielfälle wie „Rochade", „matt" oder „remis" einen starken Stimmungswert erhält: so steht es ähnlich mit den Figuren einer pragmatischen Dichtung."

[2]) Wir denken an die Studenten in Auerbachs Keller oder an Frau Marthe im ‚Faust'.

Digitized by Google

Tage Goethes allgemein üblich war (und in einer gewissen Schulmeisterpoetik sich bis in die jüngste Vergangenheit vererbt hat), als eine Sammlung von „Eigenschaften" auffassen, in der dann meist eine Haupteigenschaft aufgesucht wird, auf die sich die andern sollen zurückführen lassen [1]). Das würde an sich schon der Art des Dramatischen widersprechen, die zum mindesten auf ein gegensätzliches Paar solcher Eigenschaften ausgerichtet sein müßte. Aber mit dieser mehr statisch-beschreibenden Auffassung ist nichts getan. Das Drama ist eben ein Kräftespiel und so sind die Figuren des Dramas in der Hauptsache Träger von Energien — von dramatischen Energien, d. h. solchen, die überall, draußen und drinnen, ihren Gegensatz suchen und finden, sich im Ringen mit ihm steigern und nach Möglichkeit vollenden („integrieren"). Ihr Zusammenspiel beruht darauf, daß alle diese Energien aufeinander abgestimmt sind und an ihrem Orte (oft auf verschiedenen Ebenen) ineinandergreifen. Andererseits verlangt die poetische Anschauung, daß jede Energie sich zeitweilig selbständig zu machen sucht, womit ihr Träger eine starke Eigenfarbe (vielleicht neben anderen) gewinnt; oft handelt es sich um gewisse in der Seele ihres Trägers gebundene Teilkräfte, die dann meist bezeichnet sind durch diejenigen Strebungen und Strömungen, gegen die sie sich richten [2]). Es macht dann immer den Eindruck, als ob hier etwas Einmaliges, sachlich uns Fesselndes, aber nicht Wesentlich-Notwendiges sich ereignete. Im Fortgang wird sich, in einem echten Drama, immer wieder zeigen, daß selbst die „Ruhepunkte der Leidenschaft", die „festen Bilder" und dergleichen, worin eine Figur sich nun „auszuleben" schien, doch mit verborgenen Energien geladen, vielleicht gar überladen waren, die dann wieder dem Vorgang zugute kommen (wie aus Theklas lyrischen Monologen der Entschluß zum Tode erwächst).

2. Wenn wir uns immer vor Augen halten, daß die ganze Erfindung, Gruppierung und Führung der Figuren im tiefsten Grunde ein Gegen- und Ineinanderspielen menschlicher Energien auf den verschiedensten Ebenen, mit den mannigfaltigsten Ausrichtungen und Reichweiten ist, wird uns erst der geheime Zauber und die künstlerische Bedeutung auch dieses Teiles der dramatischen Kunst recht klar. Das sind irrationale Größen, an die uns die wissenschaftliche Zergliederung wohl heranführt, vor denen sie aber haltmacht, um „das Unerforschliche ruhig zu verehren".

[1]) Natürlich haben die Figuren ihre Eigenschaften und entwickeln sie im Laufe der Handlung. Aber diese gehören der „Erscheinung" an, über die freilich der nicht hinreichend dramatisch eingestellte (der „primitive") Zuschauer nicht hinauskommt.

[2]) Vgl. den sittlichen Kampf Max Piccolominis mit seinem Vater, dann mit Wallenstein.

Digitized by Google

Anders die Poesie. Sie knüpft an jene verborgenen und für unser Seelentum eigentlich entscheidenden menschlichen Werte an, die ewig unergründlich bleiben und deren Dasein, Wesenheit und Bedeutung sich uns doch — gerade in „persönlicher" Ausprägung — so stark aufdrängt, daß unsere Phantasie sich mit ihnen beschäftigen muß. Wie von dem Leben im ganzen als „Vorgang", so will der Mensch von den Trägern dieses Lebens, von Führern, Mitgängern und Opfern dieses Vorganges ein Bild haben, das einerseits bis auf jenes „Reich der Mütter" zurückführt, auf jenes Meer, das „flutend strömt gesteigerte Gestalten" — und sich andererseits wieder den Erscheinungen der Wirklichkeit nähert, von denen sich die Gestalten der Dichtung doch durch ihre innere Wahrheit und Echtheit, den Gehalt und die Folgerichtigkeit ihres Werdens und Handelns, durch ihre Fülle und Geschlossenheit, ihre sinnvolle Gruppierung und ihr bedeutungsvolles Zusammengreifen unterscheiden. Wohl können diese Gestalten in besonderem Grade den Anspruch auf „Persönlichkeit" erheben, und doch gehen sie in den Organismus des Dramas als Glieder, als lebendige „Figuren" ein. Teilen doch „Persönlichkeit" (im betonten Sinne) und Organismus Wesenszüge der sinnvollen Fügung und der eigengesetzlichen Entfaltung. Die Erinnerung an das Schachbrett bleibt dennoch zutreffend für manche dramatische Stilrichtung, besonders bei den romanischen Völkern; im übrigen ist sie ebenso blaß und durchsichtig (aber darum poetisch nicht unfruchtbar) wie die immer mitschwingende Erinnerung an die Personen und ihre mehr oder weniger ausgeprägten „Charaktere", denen wir im Leben begegnen, mitsamt den jeweiligen Anschauungen der Zeitgenossen von deren Wesen und Werden.

Shakespeares Hamlet ist mehr als ein Melancholiker im strengen Sinne der Temperamentslehre seiner oder gar unserer Zeit; noch weniger kann sein Wesen mit den Ausdrucksmitteln unserer Seelenheilkunde (bzw. Seelenkrankheitslehre) voll erfaßt werden. Immerhin wirkt sein glänzend durchgeführtes Täuschungsmanöver, dessen „Richtigkeit" noch neuerdings von Alfred Hoche[1]) betont worden ist, innerhalb des dramatischen Vorganges nur auf dem Hintergrunde seines „wirklichen" und seines seinem Lebenskreise wohlbekannten Gemütszustandes. Aber auch dieser selbst ist wieder dichterisch dargestellt. Da ist „das Melancholische" nur ein, freilich sehr wesentlicher und „bedeutender" Zug in einem dichterischen Gefüge, wo er sich mit anderen kreuzt und wechselseitig steigert, mit denen er sich im Leben nicht häufig und mehr zufällig begegnen dürfte, z. B. mit einer heroischen Grundhaltung, mit einer Anlage zu funkelnden Geistesblitzen und einer Neigung zu verletzender Satire.

[1]) Vortrag über die Geisteskranken in der Dichtung (Referat in der ‚Auswahl', Jahrgang 1, Heft 3, S. 133 f.). Noch besser ist danach die Darstellung der Simultation bei dem Edgar in ‚König Lear' gelungen.

Digitized by Google

die doch nur eine Äußerung seiner (der „Situation" angepaßten) Angriffslust und einer eher cholerischen als melancholischen Stimmung ist. In der dichterischen Gestaltung aber gehen alle diese Züge in eine allumfassende, reichgegliederte, polare Gesamt-„Figur" ein, deren Wesen wie ein „Mehr" über allen ihren Äußerungen schwebt und nur ahnend begriffen werden kann, während sie jeder Analyse sich entwindet; es ist der Adelsmensch in schwerster Schicksalsnot, im Banne der Gemeinheit.

An die organische Art des Seins, wo kein Glied ohne das Ganze und wo das Ganze nicht ohne seine Glieder und deren ständige, abgegrenzte Wechselwirkung denkbar ist, erinnern die einzelnen Figuren wie das gesamte „figurale Gefüge" eines Dramas durchweg. Schon im Leben empfinden wir bei einzelnen hervorragenden Menschen und vielleicht auch bei den Lebenszusammenhängen, in denen sie stehen, etwas von dieser sinn- und lebensvollen Einheit und erfreuen uns daran wie an einer Art Erfüllung dessen, was die Bildungskräfte in unserer eigenen Persönlichkeit dauernd erstreben. Gesteigerte Erfahrung und dichterische Auffassung stehen hier in lebendiger Wechselwirkung. So gewinnt denn eine vollendet durchgeführte dramatische Figur wie Antigone oder Hamlet, Phädra oder Wallenstein doch wieder einen sehr starken — wenn auch nicht moralischen — Wertakzent (nicht nur künstlerischer Art), wie wir ihn mit dem Satze bezeichnen: „Das ist eben ein Charakter" — nicht im vorbildlichen, sondern im existentiellen Sinne. So kann das Wort Charakter in der Dramaturgie eher als kurze (nur aber ästhetisch-wertende) Bezeichnung einer glänzend erfundenen und vollendet durchgeführten Figur gelten, die besonders stark auch unsere Persönlichkeit anspricht oder aufweckt. Damit ist nichts über den „sittlichen" Wert einer solchen Figur und wenig über ihre rein technisch-charakterologische Durchbildung gesagt. Eine Figur wie Richard III. kann mit großen, ja groben Strichen in der Freskomanier hingeworfen sein und braucht uns durchaus nicht sympathisch zu berühren: sie reißt uns dennoch mit durch die folgerechte Dynamik ihres Wesens, die nur die ungeheure Steigerung ursprünglicher, mehr oder weniger doch in jeder Menschbrust „angelegter" Regungen bedeutet. Und „solang' des Liedes Zauber walten", scheinen eben nur diese Züge wahrhaft zu gelten und (mit Einschluß des endlichen Zusammenbruchs des großen Tyrannen) das eigentlich wesentliche Bild eines tragisch-dynamischen Menschentums in fruchtbarer Situation darzustellen. In diesem Sinne empfangen Richard III. oder ein Macbeth, aber auch Mithridate und ein Kreon, ja Figuren zweiten Ranges („Gegenspieler") wie Jago oder Franz Moor[1]) einen ganz besonderen menschlichen Wert, wie ihn nur die dramatische Dichtung vermittelt. Das gilt nicht nur von tragischen, sondern auch von komischen Figuren wie dem Dorfrichter Adam oder dem Sokrates der ‚Wespen' des Aristophanes. Sie alle sind uns, innerhalb unserer dramatischen Haltung und Einstellung, viel mehr wert als alle noch so korrekten, erfolgreichen oder im üblichen Sinne „edlen" Menschen, alle „großen Charaktere", die uns das Leben oder die Geschichte nahebringt. Sie alle „bedeuten" uns eben so viel, als sie uns angehen, uns innerlich beschäftigen und bereichern, uns fesseln und sich uns einprägen. Es geht hier wie mit den Helden im Volksmärchen, die auch

[1]) Vgl. Schillers Ankündigung der ‚Räuber': ‚Der Verfasser an das Publikum' (Werke, her. v. L. Bellermann und R. Petsch, Bd. 15, S. 206 f.)

Digitized by Google

nicht alle sittlich-untadelig sind, unter denen es Helden der Herzensgüte und der Schönheit, der überlegenen Klugheit und der pfiffigen Schläue, der Hochherzigkeit und der Rücksichtslosigkeit gibt — nur daß sie eben alle das Menschliche in uns erregen und damit (in Lessings Sinne) „unsere Realität vergrößern" müssen. Das ist es im letzten Sinne, was Aristoteles in jenen vielumstrittenen Ausführungen seiner Poetik über die ἤθη der Tragödie (c. 15) mit der alle anderen übertragenden Grundbestimmung χρηστός meint. Die Übersetzung „gut" ist einerseits zu eng, andererseits zu weit, um das zu umfassen, was gemeint ist und was wir soeben zu umreißen versuchten. Das gilt vor allem für die Hauptfigur, aber in irgendeinem Grade haben alle anderen dramatischen Figuren als Glieder eines lebendigen Organismus daran teil. Sie alle sind letztlich aufgebaut aus Antworten, die sie mit ihrem ganzen Wesen und mit der Richtung ihres Handelns in bestimmten Lagen geben; aus Wertungen und Wertschichten, für die sie sich entscheiden oder die sie vernachlässigen und die sich untereinander wieder so zusammenschließen, daß sich ihre Persönlichkeit und deren Welt, dichterisch aufgefaßt, als ein Wertgefüge menschlicher Art erweist, als eine Brechung „des" Menschlichen mit seiner ganzen, geahnten Fülle und mit seiner anschaulichen Besonderheit, die uns als ein „Dichterisch-Neues" fesselt.

§ 2. VON DEN DRAMATISCHEN FIGUREN IM ALLGEMEINEN

1. Aus dem Voranstehenden geht hervor, wie eng sich Anschauung und Überlegung, Phantasie- und Vernunfttätigkeit bei dem Dichter zusammenschließen müssen, um den Vorgang und damit den Gehalt des Dramas von den Trägern der Handlung her verständlich zu machen, zugleich aber den Hörer durch ihre Erscheinung auf der Bühne menschlich zu fesseln [1]). Denn gerade dieses „Interesse" läßt ihn zu den Hintergründen der Figuren und damit zum Kern des Vorganges vorstoßen. Somit scheinen sich die dramatischen Figuren zunächst nach zwei Seiten hin zu entwickeln: als Rechensteine in einem wohldurchdachten Spiel und zugleich als (mimische) Vertreter menschlicher Neigungen und „Eigenschaften", die zwar nicht zu ihrem Wesen, aber doch zu ihrer Erscheinung gehören (s. oben S. 243). Aber diese beiden Seiten allein sind zum mindesten bei den hervorragenderen Trägern dramatischer Energien, so wenig zur Einheit zusammenzuzwingen, wie der reale und der pragmatische Zusammenhang, die beide erst durch ihre Beziehung auf den realen Nexus und durch ihre dauernde Verschlingung (in „prägnanten" Situationen) dramatisch wirksam werden. So gehören die Figuren höheren Grades auch mit ihrem innersten Wesen

[1]) Wo bliebe unsere Teilnahme an dem Prozeß der ‚Maria Stuart', wenn uns nicht die beiden Königinnen, wenn uns nicht Leicester und Mortimer, aber auch Burleigh als höchst verwickelte menschliche „Typen" fesselten? In noch höherem Grade als für Schillers Figuren gilt das für diejenigen Shakespeares.

Digitized by Google

jenen Tiefengründen an, aus denen das Leben quillt. Sie müssen, wie durch dämonische Führung, halb blind und halb wach, den Absichten des Dichters dienen oder, innerhalb des dramatischen Vorganges, den Willen einer Gottheit oder des Schicksals vollziehen.

Gerade bei der gottinnigsten aller tragischen Gestalten der Weltdichtung, bei dem König Ödipus des Sophokles, gewahren wir einen harten und trotzigen Willen zur Aufdeckung eines geheimnisvoll-fürchterlichen Sachverhaltes [1]). Er dient freilich damit auch den Zwecken der Gottheit und will ihr dienen, nur anders, als er es schließlich muß. Aber indem er die Sache der Götter oder des Schicksals zu seiner eigenen macht, wachsen höchst persönliche Triebkräfte in ihm auf, die ihn zuletzt in den verhängnisvollen Gegensatz zu dem Seher Teiresias hineintreiben. Auf diesem Wege ergeben sich allerlei fesselnde „pragmatische" Entladungen der angesammelten Energie, die nicht ins Leere verpuffen, sondern dem großen Zusammenhang und damit den letzten Zielen der Tragödie dienen; auch das aber tun sie erst auf Grund ihrer engen Beziehungen zu dem realen, schachspielartigen Zusammenhange: dem von Ödipus gegen einen unbekannten Übeltäter, d. h. unwissentlich gegen sich selbst anhängig gemachten Prozeß. In diesem Prozeß entfaltet sich denn erst der „dramatische Charakter" des Königs, von dem man (als von der höchsten Erscheinung der dramatischen Figur) hier wirklich sprechen darf. Da ballen sich Güte und Jähzorn, blinder Wille zur Wahrheit um jeden Preis, Herrschertrotz und innigste Ergebenheit in den Willen der Götter zu einem ganz unvergleichlichen, im wahren Sinne des Wortes „einmaligen" seelischen Organismus zusammen, der sich mit seiner Polarität zwischen Hoheit und Demut als dramatisch erweist; nur an oder in einer solchen, im höchsten Sinne „schicksalsoffenen" Gestalt kann sich der hohe Wille der Götter „vollziehen". Nur sie kann uns von einem Augenblick zum andern mit immer neuer Kraft fortreißen.

Während die dramatische Figur mit ihren Beziehungen zum „oberen Vorgang" über alle irdischen Bindungen hinaus ins Unendliche und Unbegreifliche hinauszuwachsen scheint und einer irrationalen Sphäre angehört (in die keine Charakterologie je hineinleuchten kann und die wir mit keiner Psychologie zu erfassen vermögen), geht sie in die reale Handlung ein als Vertreterin und Trägerin jener „kontrollierenden Vernunft", die über alle unsere Lebensäußerungen wachen will, die freilich immer an ihre eigenen Grenzen stößt. Aber diese Seite der Persönlichkeit leuchtet wohl nur auf an den großen „Ruhepunkten der Leidenschaft", von denen Otto Ludwig [2]) sagt: „In Momenten, wo der Affekt der Leidenschaft ruht, kann sich der eigentliche Charakter der Person ausleben und auch des Zuschauers Sympathie kann solange ausruhen, um dann um so breiter und kräftiger zu folgen. Da läßt sich natürliches Gespräch entwickeln und wenden."

[1]) Noch reiner wirkt die große Besessenheit in Hölderlins ‚Empedokles'.

[2]) Schriften, Bd. 5, S. 483; s. oben S. 176.

Digitized by Google

2. In Zwie- und Selbstgesprächen können hier die eigentlichen Triebkräfte der realen Handlung erörtert werden; wenn auch bei diesen — durch die augenblickliche Lage bestimmten — Erörterungen die „wahre Meinung" des Dichters nie ganz klar und eindeutig hervortreten, vielmehr immer nur gleichsam im Hintergrund der Gegensätze aufzucken und „geahnt" werden darf, so verarbeitet sie doch unsere Seele mit Ja und Nein — und dies um so kräftiger, wenn einzelne Äußerungen jener Triebkräfte an pragmatischen Hauptpunkten, d. h. in den eigentlichen Spielszenen sich uns mit höchster Leuchtkraft aufdrängen.. Hier aber scheinen sie eingebettet in die Regungen einer gleichsam vorvernünftigen, mehr vitalen (bisweilen animalischen) Menschlichkeit; aber wie im Zusammenhange des Ganzen, so geht auch in der Darstellung der dramatischen Menschen die „unterste", die „primitive" Schicht (außer bei Nebenfiguren, wie den beiden irischen Hauptleuten Schillers oder den vielen bloßen Volkstypen in den modernen Dramen, z. B. J. Billingers) immer wieder in die kontrollierbare Breite des Seelenlebens ein, wie sie andererseits symbolisch auf das Höchste, oft Unaussprechliche hinweist [1]). Das ist der tiefe dramatische Sinn jenes vielbespöttelten Kettensprengens und des „Theaterdonners" [2]) in Schillers französischem Drama [3]); da scheinen aus dem Reich des Unbewußten ungeheure Kräfte befreiend oder besänftigend hervorzudringen, die zunächst den realen Vorgang „ergänzend" (mit sachlicher Notwendigkeit!) beeinflussen, weiter aber das Hereinragen höherer Gesetzlichkeiten offenbaren, unter denen die Heldin mitsamt ihrer Umgebung steht. Es muß hier noch einmal darauf hingewiesen werden, daß es immer Kräfte, vor allem seelische Triebkräfte sind, von der primitiven Getriebenheit bis zur höchsten mystischen Erfülltheit, die den Menschen des Dramas kennzeichnen, indem sie ihn bewegen und stoßen, Gegenbewegungen in ihm hervorrufen und ihn zu Rückwirkungen reizen, die sich untereinander auf einer Ebene und auch schichtweise verschlingen und damit endlich jenes allbewegte, „weitstrahlsinnige" Ganze des dramatischen Kosmos offenbaren.

3. Die unentbehrlichen dramatischen Gegensätze können sich, wie gesagt, schon auf einer gemeinsamen Ebene entfalten; doch ist das gemeinhin nur in einfacheren, dem Mimus nahestehenden oder in ganz übergreifenden Gebilden mythischer oder symbolisch-allegorischer Art der Fall. In Goldonis köstlicher ‚Mirandolina' liebäugelt der verarmte überspannte

[1]) Vgl. unten S. 256 ff. über die „Schichtung" der dramatischen Persönlichkeit.

[2]) Vor dem ja auch ein zeitgenössischer Dichter, wie G. Hauptmann z. B. in seinem ‚Bogen des Odysseus', nicht zurückschreckt!

[3]) S. oben S. 121, 148.

Digitized by Google

„Baron" sowohl mit seiner Ehre und seinem gesellschaftlichen Ansehen wie mit seiner Liebe, doch beschäftigt ihn vor allem sein schmächtiger Geldbeutel oder sein knurrender Magen; der Reihe nach gewinnt das eine oder das andere die Oberhand bei ihm und es kommt zu kleinen Überschneidungen, die aber keine wirkliche dramatische Verwicklung im Wesensbereiche des Edelmanns bedeuten. Vielmehr ist er nur Gegenstand der Intrigen anderer, die noch einseitiger als er, fast als mimische Masken (in der Art der *Commedia dell'arte*) charakterisiert sind: Spielbälle in der Hand der kecken Wirtin, die allein es in diesem Stücke zu einer Art von „Persönlichkeit" bringt. Andererseits liegen auch bei einem anspruchsvollen Drama wie Ibsens ‚Peer Gynt' eigentlich alle Lebensziele des Helden auf einer Linie, was mit der ironischen Haltung des Dichters zusammenhängt: Peer ist kein Mensch, der scheiden und sondern, urteilen oder sich vertiefen kann. Auch er gleitet „nach und nach", ohne eigentliche Zielsetzung, durch eine Art höherer Führung immer tiefer hinab, bis er von dem Knopfgießer vor die letzte entscheidende Frage gestellt wird. Aber auch eine so hochstehende Gestalt wie der Brand desselben Dichters weiß zwischen irdischen und übersinnlichen Forderungen nicht zu scheiden und verkörpert damit die ganz einseitig-fanatische, in ihrem hohen Streben aufgehende, sich und ihre Umgebung verzehrende „religiöse Leidenschaft". Die eigentlich dramatische Wirkung ist in beiden Fällen gering; wir haben es, besonders in dem (ursprünglich als Epos gedichteten) ‚Brand' mit einer großartigen bühnischen „Demonstration" in der Richtung eines „Mirakels" oder eines „Oratoriums" zu tun. Dabei sind einzelne „dramatische Momente" nicht ausgeschlossen, aber schon der Held ist keine von dramatischem Leben erfüllte Figur, und die Nebengestalten verflüchtigen sich zu Schatten oder werden grob-mimisch, wenn auch oft mit großem Können ausgeführt. Auch das zeitgenössische Drama ernster Richtung, von Kolbenheyer und Paul Ernst bis zu Bacmeister und Langenbeck entgeht nicht immer der Gefahr, den realen Zusammenhang zu verdecken, indem die wichtigsten Figuren sich zu starr auf einer Ebene bewegen, statt ihre treibenden Kräfte dauernd über das „innerste" Feld hinweggreifen zu lassen und sie dadurch dramatisch zu „aktivieren". Die vordergründigen Szenen mit ihrem sinnbildlichen Gehalt wirken dann leicht „allegorisch".

Die großen Franzosen haben, gleich ihren griechischen Vorbildern, das Übergreifen der Triebkräfte von einer Ebene zur anderen verstanden. „Ehrgeiz und Liebe" bewegen sich scheinbar auf der gleichen Ebene, die schon einen überrealistischen Anstrich hat: auf der Ebene des hohen Lebens an den Höfen, im Sinne eines gesteigerten Menschentums

Digitized by Google

vernehmen wir — wenn auch nur aus leisen Andeutungen — wie beide aus dem Triebhaft-Animalischen (durch Rachgier, Habgier, Begierde, Genußsucht usw.) neue Nahrung wie von dem Wurzelboden des Menschlichen her empfangen, um sich dann wieder zu Himmelshöhen emporzuflügeln. Dabei scheint eine Figur (meist ein Mann) der Erde stärker verhaftet zu sein, während ihr Partner (oft eine Frau) vielleicht die Linie einer hohen Leidenschaft desto weiter in die Höhe treibt, wo sie (als Edelmut, als Opferwille, als Trieb zur höchsten Reinheit usw.) dem Irdischen schon beinahe zu entschweben scheint, ohne daß sich doch die Handlung verflüchtigte. Von hier aus wird man den Vorgang in Goethes ‚Tasso' und die doppelte Tragödie verstehen, die sich da zwischen dem Dichter und der Prinzessin abspielen muß, weil sich auf der einen Seite immer wieder die körperliche Liebe regt, in nächster Nachbarschaft mit allzu menschlichen Bewegungen wie Geltungsbedürfnis, falschem Ehrgeiz (aber auch Kleinheitsgefühlen), Neid, Mißtrauen usw., während die andere Seite zu einer Art ätherischer Minne emporstrebt, was auch wieder mit anderen Neigungen der edlen, aber kränklichen Frau innig zusammenhängt.

So sind in der Darstellung des dramatischen Dichters die Nebentriebe oft mehr einseitig und blaß, die Hauptneigung um so kräftiger, vielfarbiger und mancher Abirrung und Verflechtung fähig. Mag auch darüber die klare Linie des „dramatischen Lebensproblems" leicht verlorengehen (worauf Paul Ernst und seine Nachfolger so großes Gewicht legen und womit sie auf höchste Beachtung rechnen können) — dafür wird das Drama um so „drastischer" und lebensnäher. Denn was uns im Leben dramatisch fesselt und spannt, sind immer wieder die merkwürdigen Wendungen und Wandlungen des Menschen zwischen Höhen und Tiefen, wie zwischen den einzelnen Zielen ihres Strebens auch auf einer Ebene; alles aber, was im wirklichen Dasein verworren „durcheinander" geht, bringt der dramatische Dichter zu sinnvoller Ordnung und läßt uns eine letzte große Vieleinheit ahnen, ohne doch alle Rätsel zu lösen. Denn auch was die Fügung des menschlichen Wollens und Handelns anlangt, bleibt notgedrungen immer, wenn anders die Dichtung „wahr" ist, ein irrationaler Rest über, der selbst wieder dramatisch-gegensätzlich bewegt erscheint. (Vgl. die kriegsträchtige Zeit und Weltlage im ‚Wallenstein'.)

Die gegensätzliche Stellung und Stufung der Kräfte innerhalb einer Ebene und der Kraftebenen untereinander zeigt sich am deutlichsten bei den Hauptfiguren, von denen sogleich zu reden sein wird, setzt sich aber bei den Gestalten niederen Ranges fort — so zwar, daß sie oft nur wie

Digitized by Google

Träger einzelner Kraftrichtungen des Helden oder seines Gegenspielers, doch mit eigentümlicher Färbung und Zuspitzung persönlicher Art erscheinen (vgl. unten S. 280 ff.). Dieses Gesamtbild der „Figurengruppen" innerhalb des Dramas wiederholt also in gewissem Sinne das Gefüge der Hauptfiguren und des dramatischen Menschen überhaupt, nur daß bei den Nebenfiguren das „Charakteristische im engeren Sinne", das ganz Individuelle oder das „typische Zubehör" mit dem Grade der Entfernung von der Mittelachse der Handlung und ihrer Träger zunimmt. Damit wirken die „kleineren Figuren" stärker mimisch, die Hauptpersonen aber mehr dramatisch im dichterischen Sinne. Wichtig bleibt die Einsicht, daß in einem echten Drama, wie die Meister es schaffen, keine Figur (und sei es der geringste Bote bei Shakespeare) ganz aus dem Rahmen der Handlung (und damit aus der Beziehung auf den Vorgang) heraustritt. Mag die Nebenfigur der Hauptperson Hilfe leisten, sie zur Tat reizen oder sie daran hindern, ihr auch wohl tätig in den Weg treten — immer ist sie selbst in irgendeinem Grade auf den Träger der großen Bewegung abgestimmt und zielt mit ihren Bemühungen oder mit ihrem zufälligen Einsatze auf den Punkt oder auf die Seite der Beziehungsfigur, wo diese uns zugleich menschlich zu reizen und dramatisch zu erregen weiß (wie z. B. der schwedische Hauptmann bei Thekla in ‚Wallensteins Tod'). So geht ein dauerndes, augenscheinlich festes, doch unkontrollierbares „System" von Längs- und Querbeziehungen persönlicher Art durch das ganze Drama hindurch und verstärkt jenen Eindruck des organischen Ganzen, den das Kunstwerk vermitteln will. In diesem Sinne sind die verschiedenen Klassen von Figuren, die sich hier jeweils zur „bewegten Gruppe" zusammenschließen, noch eingehender zu besprechen.

§ 3. DIE DRAMATISCHE HAUPTFIGUR [1]) („Der Held")

a) Das Wesen der Hauptfigur

1. Wir beobachten zunächst das Wesen, den inneren und den äußeren Aufbau der dramatischen Figuren an ihrem stärksten und darstellerisch vollkommensten Vertreter, dem „Helden" [2]). Als handelnder oder auch

[1]) Zur näheren Begründung und Ausführung des Folgenden vgl. meine früheren Aufsätze: 1. Der Aufbau der dramatischen Persönlichkeit; Deutsche Vierteljahrsschrift, Bd. 13. S. 228 ff.; 2. Die dramatischen Figuren bei Shakespeare, Goethe, Kleist und anderen Dramatikern; Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 173, S. 12 ff.

[2]) Dieser Ausdruck für den eigentlichen Urheber und Träger eines dichterischen Vorganges hat sich, trotz des Widerspruches, z. B. von seiten Schönaichs (1754) etwa seit den Tagen Wielands durchgesetzt. Vgl. das Grimmsche Wörterbuch, Bd. 2, 2. Abt., Sp. 934, und Trübners Deutsches Wörterbuch, Bd. 3, S. 398.

Digitized by Google

als leidender Träger des Vorganges (wie z. B. Emilia Galotti, Luise Millerin und Hebbels Agnes Bernauer) ist er zugleich die lebendige Verkörperung des allumschließenden, gegensätzlichen Hauptmotivs, das an ihm zur vollständigen Entfaltung gelangt. Doch hat der Held auch irgendwie an allen wichtigen Nebenmotiven teil oder sie kehren ihre Spitze in irgendeiner Weise auf ihn. Alle wesentlichen Triebkräfte, von denen der dramatische Vorgang in Bewegung gesetzt und erhalten wird, gehen geradezu von dem Helden aus, durch ihn hindurch oder sind auf ihn gerichtet. Alle anderen Figuren als Träger dieser Kräfte sind also irgendwie auf ihn bezogen und leben sozusagen aus ihm. Selbst so einfache Gesellen wie Schillers mörderische Hauptleute in ‚Wallensteins Tod' geraten noch in einen gewissen Konflikt, indem sie sich mit der Figur des Helden auseinandersetzen, ähnlich wie der Kammerdiener, der in den Fall seines Herrn mit hineingezogen wird und sich schon in der Vorahnung dieses Falles um seine eigene Zukunft besorgt zeigt. Nur Kleinmeister und geschickte Theaterstückmacher begnügen sich mit verselbständigten „Chargen", Typen und dergleichen, die allenfalls in der äußeren Handlung etwas ausrichten [1]), also „kleinen Rollen", die aus einem Stück in das andere verpflanzt werden können.

Der Held vereint eben, seinem organischen Aufbau nach, in seiner „Person" so ziemlich alle wirksamen Kräfte, die den Vorgang bestimmen und lenken, auch soweit sie nicht seine eigenen Kräfte sind und nicht einmal „rudimentär" in ihm wirken, sondern von außen angeregt werden; auch wo sich seine Seele gleichsam mit Widerwillen von ihnen abwendet oder sie bekämpft, muß er sie doch als Teil seines Lebensbezirkes, seiner erweiterten Individualität anerkennen. Der Held wird denn auch im echten Drama niemals eindeutig beschrieben, aber fast immer von mehreren Seiten her schichtenweise erfaßt. Wir sehen zunächst Wallenstein mit den Augen der gemeinen Soldaten und des Kapuziners (was schon sehr verschiedene Aspekte bedeutet), weiterhin mit den Augen von Octavio, Max, Illo, mit denen Terzkys, der Herzogin und Theklas, Buttlers, Isolanis, Gordons, der beiden Mörder usw. Aus allen diesen „Sichten" wirkt sich allmählich vorgangsmäßig und zugleich in der Art eines reich geschichteten Organismus das Bild des Helden zusammen, das wir in seiner Ganzheit nur ahnen, niemals ganz überschauen. Denn selbst in seinem Monolog und in seinen grundsätzlichen Aussprüchen über den Sternenglauben usw. spricht er immer nur, dem Augenblick gemäß, aus einer bestimmten

[1]) Lessing hat in seiner ‚Minna von Barnhelm' selbst dem fremden Bedienten (I 9) wie dem Feldjäger (V 6) eine leise persönliche Note (mit Beziehung auf Tellheim!) gegeben.

Digitized by Google

Schicht seines Wesens heraus und enthüllt sich nie unmittelbar und ganz. Die Eigenmacht des Helden (von der wir vielleicht besser reden als von Eigenart) wurzelt immer in den Tiefen des irrationalen, des vorgeistigen Lebensgrundes [1]) und enthüllt sich als ein letzter, gärender Widerspruch seines Wesens, der auf Entfaltung und Lösung drängt; der geheimnisvolle Ursprung, die dämonische Art dieser Strömungen [2]) verrät sich, wenn sie plötzlich, oft durch eine Kleinigkeit „ausgelöst", mit einer fast unkontrollierbaren Mächtigkeit hervorbrechen; wir staunen über die Kraft, mit der sie Stauungen überwinden, sich immer wieder herstellen und (in enger Wechselwirkung mit inneren und äußeren, einverleibten Gegenströmungen) einem Ziele zustreben; einem Ziele, das vielleicht nicht beabsichtigt ist, aber doch wesentlich von innen her bestimmt erscheint, als Resultante der treibenden Kräfte und zugleich als letzte Ausstrahlung aus den tiefsten Hintergründen in das bunte Leben der Wirklichkeit hinein. Was so an gesteigerter Lebendigkeit aus der Seele der Hauptfigur hervordringt, offenbart sich in ihrem „Auftreten" als „Handlung", als eine ausgesprochene Aktivität, der es zunächst vielleicht um die Erreichung oder um das Festhalten irgendwelcher äußeren Zustände, im Grunde aber um die Verwirklichung letzter Wertungen und der eigenen Persönlichkeit zu tun ist. Diese Dinge bilden immer den Urgrund des Geschehens und können, im Laufe der Handlung mannigfach „überblendet" oder entstellt, am Schlusse des Dramas noch einmal in ihrer Reinheit aufleuchten, um dem Ringen und Streben oder dem Werden und der Überwindung der Helden nachträglich Sinn und Weihe zu geben, deren sie sich oft vorher kaum „be-

[1]) Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die eigentliche Stärke des dramatischen Helden, die uns an ihn fesselt und die sich uns seelisch mit ihm vereinigen läßt, nicht sowohl die Klarheit und Schärfe des Denkens, als die Kraft des Willens oder überhaupt die starke Einheit seines „Charakters" ist. Hat man doch an den Monologen Hamlets herummäkeln wollen, weil sie logisch brüchig seien und keine tiefen, letzten Weisheiten enthüllen sollen; mag es sein, aber sie rühren an letzte Weltgründe und künden von einer ganz eigenen, starken und überzeugenden, typisch sich abspielenden Art sie zu erleben. Dazu gehört eben das Elementare und Triebhafte, das Dumpf-Leidenschaftliche, fast Besessene, was den Helden des Dramas immer anhaften wird, so gut wie dem Helden des Märchens seine strahlende kindliche Naivität. Daher die eigentümliche, dämonische Befangenheit, die den Helden oft den „Wald vor Bäumen" nicht sehen und in völliger Unkenntnis in sein Verhängnis hineintappen läßt, weil er gleichsam zu groß dazu ist, die Dinge und die Menschen so zu sehen, wie sie sind — weil er sie alle an verborgenen Maßstäben mißt, die seinen innersten Forderungen entsprechen, mag er von angreifend-aktiver oder von passiv-festhaltender Art sein.

[2]) Goethe hat sie bildhaft in ‚Mahomets Gesang' beschrieben.

Digitized by Google

wußt" waren [1]). Die dramatische Hauptfigur braucht nicht notwendig „angreifend" zu sein; der Held kann (besonders in einem „geschobenen Drama", s. oben S. 206 ff.) auch „passiver" Art sein — nur nicht gerade in der Art jener Märtyrer der religiösen Tragödie klassischen Stils, für die nach Lessings Wort „Sterben nicht mehr bedeutet als ein Glas Wasser trinken". Dagegen bedeutet der feste Rückzug auf eine letzte Bejahung der Pflicht oder sonst einer inneren Haltung auf Kosten des „Glückes" oder „Erfolges" dasselbe wie die Aktivität eines Kriegshelden. Solche „passiven Helden" sehen wir in dem Prometheus des Aischylos, in Racines Monime (in ‚Mithridate'), in Schillers Maria Stuart oder in Grillparzers Bancbanus. Letzten Endes steckt natürlich auch in jedem angreifenden Helden etwas von dieser „entschlossenen Passivität", von diesem oft verkrampften Festhalten an einer Idee, unter kräftiger Abwehr äußerer Hemmungen, im Erobern (oder Angreifen) und Festhalten; die nordische und die fälische Haltung vereinigen sich leicht, nur jeweils mit verschiedenen Stärkegraden der einen oder anderen.

So gut wie immer wird in einem großen Drama die Hauptlinie der inneren Entwicklung des Helden, die zu dem (oberen) Vorgang gehört, von der bunten Handlung, von der Willensäußerung, dem Angriff oder dem Widerstand des Helden innerhalb gegebener Verhältnisse gleichsam verschlungen. Und doch geht sie mit gewissen Brechungen darin ein oder blickt hindurch. Der Held will ja „im Grunde" nicht nur ein äußeres Ziel erreichen, und sei es die Hand einer Geliebten; dieses Ziel ist ihm nur die Gewähr für den Sieg seiner Persönlichkeit, die aus einer gewissen dumpfen, leidenschaftlichen Befangenheit nach einer ihr gemäßen Stellung in einer befriedigenden Umgebung, nach Klarheit im Inneren und nach außen hinstrebt. Der eigentliche Vorgang, wie der Held ihn trägt, ist also eine Vollendung seines Wesens am Faden einer äußeren Handlung aktiver oder passiver Art; um ideale Selbstbehauptung geht es Götz wie Faust, Maria Stuart wie Elisabeth, Macbeth und Hamlet, vor allem den Helden Kleists und so mancher Tragödie der heutigen Zeit. Wenn Iphigenie in Goethes Drama die Götter anfleht: „Rettet euer Bild in meiner Seele", so könnte jeder dramatische Held rufen: „Rettet mein eigen Bild, mein Wunschbild in meiner Seele." Das gilt auch von den komischen Helden: auch der Dorfrichter Adam will seine „Ehre" und sein „Ansehen" retten und sich gegenüber dem Gerichtsrat wie vor den Parteien behaupten; in Wahrheit enthüllt er sich als ein rechter Lump, während von

[1]) Vgl. den Tod von Goethes Egmont und Faust, aber auch den Schluß von R. Wagners „Erlösungsdramen".

Digitized by Google

Lessings Tellheim die liebende Freundin nach seinem großen Zornausbruch sagen kann (und wir in ihrem Ruf einstimmen): „Ich kann es nicht bereuen, mir den Anblick Ihres ganzen Herzens verschafft zu haben."

3. Diese Beispiele zeigen, daß neben der von dem Helden angestrebten und meist tragischen oder im komischen Sinne verfehlten Zielsetzung und neben der sie durchdringenden „Integration des Vorganges" noch eine andere „Vollendung" hergeht, die nicht immer deutlich ausgesprochen wird, über die aber der Dichter sich andauernd mit uns verständigt und die eine große Berichtigung jener subjektiven Strebungen darstellt. Dieser Vorgang wird meist damit enden, daß sich die Unfähigkeit des Helden ergibt, unter irdischen oder doch wenigstens unter diesen besonderen Verhältnissen der dramatischen Welt weiterzuleben und sein an sich schon immer fragwürdiges Streben fortzusetzen. Aber gerade da (und selbst wo es um seinen Hals geht) offenbart er sich als der χρηστός (S. 246), als der Mensch von höherem Schlage oder von bedeutenderer „Ausrichtung"; als der volle Mensch mit seinen ewigen Widersprüchen, die über das Leben hinausweisen, wie Parallelen, die sich im Unendlichen schneiden sollen. Das ist der Held, den der dramatische Mensch in uns sucht, liebt und bewundert und der am Ende gleichsam aus der ihn umhüllenden Schale herausspringt.

Dazu muß sich der Held schon „unterwegs" als Träger einer doppelsinnigen Aktivität zeigen, die an den bedeutenden Punkten des Dramas immer über die bloße Handlung hinausweist und höhere Entwicklungen ahnen läßt. „Entscheidung" zum Handeln oder Ausdauern, zum Angriff oder Trutz gilt es in jedem bedeutenden Augenblick, und immer fällt die Entscheidung unter höheren Gesichtspunkten. Solche Entscheidungen werden nach innen oder nach außen getroffen und oft greift beides ineinander; wie oft muß der tragische Held, z. B. Schillers Wallenstein, nach außen hin einen Entschluß fassen, zu dem sein Inneres nicht unbedingt ja sagt, der nur der Erreichung oder Festhaltung seelisch-geistiger Teilziele dienen soll. Kaum hat er den Befehl gegeben: „Ruft mir den Wrangel und es sollen gleich drei Boten satteln", so warnt er schon die Gräfin: „Frohlocke nicht!". In dieser Warnung spricht aber nicht nur die andere Stimme in seiner Brust, das Schicksalbewußtsein, was ein gewisses Verantwortungsgefühl mit einschließt, sondern der Dichter selbst, der mit der großen Ironie des echten Tragikers über seinem Helden steht und uns zeigt, daß dieser einen neuen Schritt auf dem Wege zum Verderben zu tun im Begriff steht. Da zeigt sich denn wieder, daß eine ungeheure Wertspannung bestand zwischen dem äußeren Zielhandeln (oder Beharren) des Helden und seiner von inneren Notwendigkeiten bestimmten Entwicklung.

Digitized by Google

Diese Entwicklung durchschneidet sein bewußtes Wertstreben und weist ihn am Ende auf eine andere Bahn, sei es innerhalb des Irdischen (wie im Entwicklungsdrama), sei es im Jenseits oder im großen Nichts, wie in der Tragödie und auch in der Komödie von der Art des ‚Zerbrochenen Krugs'. Diese beiden Ketten, die durch das Drama hindurchgehen, sind nicht durch eine tiefe Kluft voneinander geschieden, sondern greifen dauernd ineinander, ohne sich zu decken; sie stehen in einem sozusagen schiefen Verhältnis der Wechselwirkung oder der Spiegelung. Die menschlich-dramatischen Werte sind alle einander so weit verwandt, daß sie miteinander verbunden, ja verquickt oder verwechselt werden können, so daß eines das andere vortäuscht oder schon mit ihm gegeben, in ihm eingeschlossen ist und sich erst allmählich selbständig entfaltet. Man denke an das stete Ineinanderwirken instinktiver Regungen von Genuß und Rachgier, ja von primitiver Wildheit und hintergründiger Dämonie mit einer hinschmelzenden, ja in manchen Augenblicken geradezu engelhaften Güte und Hochherzigkeit oder mit kühnen gesellschaftlichen Reformplänen bei Schillers Karl Moor, oder an jenes rational ganz unentwirrbare Geflecht der Bejahungen und Strebungen bei Shakespeares Hamlet (s. oben S. 244). Sobald wir solche Figuren im Lichte einer empirisch-differentiellen Psychologie (vielleicht Psychopathologie) oder moderner Charakterologie betrachten, geraten wir auf Widersprüche, die eben darauf beruhen, daß der Dichter jene irrationalen Strömungen mehr oder weniger stark herausarbeitet, welche die Wissenschaft mit ihren Mitteln nicht fassen und die übliche Moral nicht werten kann, die aber doch eben erst „das Menschliche" in unserem Sinne bedeuten und „der Rede wert" sind [1]).

b) Der Aufbau der Hauptfigur (Die „Schichtung")

1. Immerhin stößt ja auch die heutige Seelenkunde immer tiefer in jene letzten Gründe alles seelischen Geschehens vor, und zumal mit ihrer „Schichtenlehre" [2]) weiß sie uns eine Fülle von Gesichtspunkten zu geben, unter denen wir auch das Spiel der dramatischen Figuren betrachten. Sicherlich können wir die feinen Unterschiede der einzelnen Schichten, wie sie Erich Rothacker [3]) entwickelt hat, nicht ohne weiteres und bis ins einzelne auf eine dramatische Dichtung übertragen, ohne ihr Gewalt anzutun. Dennoch besteht am sichtbarsten bei den Figuren und vor allem

[1]) Wir erinnern an G. W. Leibniz und seine Schätzung der „petites perceptions" (in den ‚Nouveaux Essais') 1765, mit ihrem Einfluß auf Lessing.

[2]) Im Gegensatz zu den geologischen Schichten des Erdbaues.

[3]) Die Schichten der Persönlichkeit (2. Aufl. 1941). Neben Rothackers Buch ist vor allem heranzuziehen Th. Lersch, Der Aufbau des Charakters (1938).

Digitized by Google

bei dem Helden des Dramas eine vielsagende „Proportionalität" zwischen dem Aufbau der Persönlichkeit, wie ihn die heutige Seelenkunde ansieht und der Art, wie große Dramatiker von jeher ihre Figuren aufgebaut haben. Die einzelnen „Charakterzüge", als welche die treibenden Kräfte der Personen leicht erscheinen, gehören nicht nur verschiedenen, sachlich bestimmten Wertgebieten an, sondern ordnen sich zugleich verschiedenen Wirklichkeitskreisen oder Lebensbreiten ein. Diese spiegeln mit ihrer merklichen Anordnung übereinander tatsächlich die Schichtung der Persönlichkeit, welche die heutige Tiefenpsychologie enthüllt. Die Spiegelung betrifft freilich nur die werterfüllten Höhenschichten oberhalb der „nackten Wirklichkeit" und diesseits jeder Abstraktion. Da entfaltet sich am stärksten und reinsten jene „Personschicht", die den Menschen über alle niederen Organismen erhebt und ihn zugleich von allen „vorgezogenen Geistern" unterscheidet, die sich nur denken lassen. Kraft dieser Schicht fühlt sich der Mensch mit allem lebendig Wesenden und Geschehenden irgendwie verwandt. Hier ist die rechte Heimat des Menschentums, und sein reinster, überzeugendster Ausdruck ist die „dichterische Rede", die jene wahrgenommenen oder geahnten Lebensbeziehungen aussagt. An der Redbarkeit der Werte haben Sinnlichkeit, Seelentum und geistiges Wesen des Menschen Anteil, wobei das Seelische durchaus überwiegt.

Die psychologische Analyse kann die Personschicht nicht scharf abtrennen von den anderen Seelenschichten; auch Erich Rothacker hält daran fest, daß die verschiedenen Schichten im tatsächlichen seelischen Erleben des Menschen dauernd ineinandergreifen. Diese Zusammen- oder Wechselwirkung kann immer ihren besonderen dramatischen Sinn haben, z. B. wenn ein Mensch sich gegen „Anfechtungen" seitens seiner vitalen Triebnatur nicht bloß als „anständiger Mensch" verwahrt, sondern sich dabei, zur Stütze seiner Haltung oder zur Klärung seiner Stellungnahme, auf das Urteil eines kategorischen Imperativs beruft, der eigentlich oberhalb seiner „Person" schwebt. Dennoch bleibt bei tieferen Geistern eine Erinnerung daran zurück, daß auch das Bekämpfte zuletzt „menschlich", mit unserer Art gegeben war und nicht einfach niedergerungen, verworfen werden kann, was Schiller treffend ausgeführt hat [1]).

2. An diesem Punkt läßt sich der ganze Reichtum des Menschentums und das im Menschen (für uns!) verdichtete und erhöhte Leben der Welt überhaupt darstellen. Hier offenbart sich zunächst jene unterste Schicht

[1]) „Der bloß niedergeworfene Feind kann wieder aufstehen, aber der versöhnte ist wahrhaft überwunden." (‚Über Anmut und Würde'.)

Digitized by Google

unserer Seele, die nicht bloß unser vegetatives Leben als Zentrum reguliert, sondern das die gesamte, ungeheuer ausgedehnte und entscheidende Grundlage unserer Lebensvorgänge als eine „primitive Vital- oder Leibseele" darstellt; sie offenbart sich in ständiger Verschlingung mit den höheren Schichten und doch immer mit einer dämonisch-lockenden und ehrfurchtgebietenden Selbständigkeit, auf Grund deren sie ihre besondere, unvergleichbare oder unentbehrliche Rolle im Gesamtgefüge unserer Lebensentfaltung spielt [1]). Es liegt im Wesen der dichterischen Rede, daß sie dieser Schicht, die sonst oft im Dunkel bleibt oder sich mehr „verworren" ankündigt, Stimme verleiht und eine gewisse Klarheit verschafft, womit sie der symbolischen Wechselbeziehung zwischen ihr und den höheren Schichten der Persönlichkeit erst gerecht wird. Man kann den wundervollen Aufstieg von rein „natürlichen" Gefühlen bis zu höchsten Höhen an Goethes Gretchen beobachten. Man kann auch beobachten, daß primitiv-körperliche Reaktionen wie der Menschenhaß des verkrüppelten und häßlichen Richard III. oder die wahrhaft dämonische Liebesglut einer Phädra (in der dramatischen Darstellung Shakespeares und Racines) bis in die obersten Lagen des Menschentums hinaufgeführt werden und damit unsere ganze Persönlichkeit ergreifen und vertiefen.

Freilich, ohne diese stufenweise Vertiefung und Verknüpfung, ohne inneres Ringen, Werden und Entwerden lassen sich solche Wirkungen nicht erzielen. Wenn Frank Wedekind den „Geist des Fleisches" möglichst unmittelbar in oder nahe bei den triebhaften Lebensäußerungen sucht und den Menschen zu seiner Würde erheben will, ohne ihn aus jenen vitalen Bindungen zu befreien, so verleugnet er die letzten menschlichen Werte der Entwicklung und des bewußten Werdens durch inneres Ringen und durch seelische Wandlung und Steigerung. Alle positiv-menschlichen Werte, die über das Vitale hinausgreifen (Mitleid, Wage- und Opfermut usw.), sind bei ihm mehr als zufällig hingesetzt und können den Eindruck dramatischer, ja dichterisch-vorgänglicher Bewegtheit überhaupt nur verdunkeln. Spielen sich doch die mehr elementaren Regungen wie das rein emotionale Erleben vorzugsweise im Vordergrunde, also im Reiche des pragmatischen Zusammenhanges ab. Tatsächlich sind die einzelnen Teile der Lulu-Tragödie Wedekinds nur als Zeitfolge und (trotz aller „überraschenden" Veränderungen) ohne innere Steigerung gegeben, nur wie durch Ösen und Haken miteinander verknüpft. Auch J. Billinger führt seine dramatischen Vorgänge gerne in das Gebiet des Primitiven hinab, sucht ihnen aber von da aus stärkeres Leben einzuhauchen. Wertbegriffe wie Freiheit, Natur, Unmittelbarkeit schwingen hier mit, wenn von sexuellen und anderen vitalen Geschehnissen die Rede ist.

Von einer realen Handlung als dem Rückgrat dramatischer Darstellung kann erst dann die Rede sein, wenn die eigentlich menschliche

[1]) Auch Goethes Faust klagt: „Auch hab' ich weder Gut noch Geld" usw.

Digitized by Google

Tiefenschicht in Tätigkeit tritt. Dieses große „Es" mit seinen unergründlichen Tiefen, woran alle Mitspieler irgendwelchen Anteil haben und das doch jeder von ihnen, vor allem aber der Held mit eigentümlicher Sonderrichtung und -bewegung „vertritt", ist die eigentlich menschliche Grundschicht, auf der „die Person" sich entfaltet; hier webt jenes geheimnisvolle Etwas, das über die „psychophysische Individualität" als etwas spezifisch anderes, unerklärliches hinauswächst, wenn es auch ständig darauf zurückweist und s e i n e Zustände sich vielfach als Abwandlungen, Steigerungen und – Erhöhungen des Nur-Individuellen darstellen. Die Vermenschlichung beginnt damit, daß selbst die einfachen, triebhaften Gefühlsreaktionen in das Bewußtsein eingehen und als Erfahrungen, unter Umständen als erfüllte oder folgenschwere „Erlebnisse" dieses Es und Ich „erscheinen". Gleichviel, ob die mitschwingende menschheitliche Note selbst in das Bewußtsein tritt: in der Befriedigung über den Vollzug des betr. Aktes (z. B. eines „gesunden" Zornausbruches, wie beim Musikus Miller) liegt bereits das Menschliche; der Dichter wird immer bemüht sein, das vor allem durch die gesteigerte und besondere Art der Rede anzudeuten. Die persönliche Sprechweise gehört zu den Ausdrucksgebärden, die durchaus von der Tiefenschicht her bestimmt werden, die aber gerade in der gestalteten Rede bis zu den höchsten Stufen des menschlichen Eigenlebens hinaufführen können.

3. In dieser durchgreifenden Gestaltung der Rede meldet sich nun alsbald die P e r s o n, die sich über die Tiefenschicht erhebt, ohne zunächst dem Bereiche des Es sich zu entwinden. Denn gerade die Rede als soziales Erzeugnis sagt auch alles Persönliche so aus, daß der Mitmensch daran teilnehmen kann; zugleich sucht sich freilich das redende Ich in seiner Besonderheit und Einmaligkeit gegenüber dem Allgemeinen zu behaupten. So leitet die Rede zur obersten, ichhaft-bewußten Schicht der Persönlichkeit über, doch immer nur insofern sie zunächst das Personenhafte der eigenen Lage und des inneren Verhaltens erschöpft. Gerade die dramatische Rede offenbart so gern das „Innesein" als eine noch völlig gefühlsnahe Art der Bewußtheit unterhalb des eigentlichen Wachzustandes mit seiner Ichkontrolle – besonders in den frei ausschwingenden (das 18. Jahrhundert sagte: „empfindenden") Teilen der dramatischen Rede, z. B. in vielen Monologen, Qualdialogen und Chorreden. Die nähere Ausführung dieser Dinge gehört in den Bereich der dramatischen Redegestaltung (s. unten Kap. IX.), die Erfindung selbst aber, das Vorgängliche daran ist Sache der Persongestaltung. Die Figuren unterscheiden sich je nach der Tiefe, dem Maße und der Richtung solcher Äußerungen. Auch hier gehen die „Helden" meist voran und es ist Sache des Dichters, sie, besonders auf den

Digitized by Google

früheren Stufen der Handlung, in ihrer personhaften Versponnenheit mit der Tiefenschicht des Menschlichen zu zeigen. Wir brauchen hierzu wieder nur an die ersten Monologe von Shakespeares Hamlet zu erinnern, aber auch die Ausbrüche der Phädra Racines in ihren ersten Gesprächen mit Oenone liegen durchaus auf dieser Ebene.

Die Personschicht im engeren Sinne ist der eigentliche Lebensraum des Menschen, der sich schon von der Teilhaberschaft an dem Gebaren größerer Gemeinschaften (und letztlich: der Menschheit) zu dem Ichpunkt hinbewegt, auf dem eigentlich das soziale Leben verblaßt. Neu ist hier die Eröffnung eines eigenen Seelengrundes, der so gut seine Dämonien, seine Unendlichkeiten und Unbegreiflichkeiten hat wie jenes große „Es", das die Menschen verband. Auch besteht kein persönliches Erleben, das für den dichterischen Ausdruck in Betracht käme, ohne jenen Es-haften Hintergrund, ohne den wir einander nicht verstehen können. Hier liegt das eigentliche Königreich des redenden Menschen, der in seiner Welt wurzelt, doch über sie hinauswächst. Nur von hier aus kann der Mensch in seiner Totalität (aus Bedingtheit und Besonderheit) erfaßt werden, weil sich hier alle seine Anlagen am eigensten entfalten. Hier ist aber auch der Grund und Boden, auf dem sich das individuell-persönliche Leben des Menschen nicht als völliges Anders- und Alleinsein, nicht als staunenswerte Unbegreiflichkeit, sondern als eine unter den zahllosen möglichen Abwandlungen des Menschentums eigenmächtig und oft eigenwillig entfaltet, um dann doch von uns bejaht zu werden: eine Durchdringung des Individuellen und des Typischen, wie sie nur der Magie der Dichtung gelingen kann. Schon die mehr emotionalen Äußerungen der dramatischen Figuren gewinnen ihren artmäßigen Reiz erst auf Grund der jeweiligen persönlichen Einstellung: jedes der großen Liebesgeständnisse der Racineschen Frauen hat seine ganz eigene Tonart und weist, dank einer höchst durchsichtigen, geistvollen Behandlung des jeweiligen Inhalts, der realen Situation und der pragmatischen Motive, auf die Tiefengründe des Persönlichen hin. Es gibt denn auch keinen fühlenden Menschen (innerhalb unseres Kulturkreises), der nicht an den Seelenqualen einer Monime, einer Iphigenie oder einer Phädra teilnehmen müßte, weil sie alle nur eigenartig gesteigerte Wandlungsformen menschlicher Seelennot in leichten Abwandlungen darstellen. Auch die schönsten Frauengestalten Shakespeares, wie Julia, Desdemona, Olivia und Viola unterscheiden sich noch durch den Grad der Besonderung und durch die feine Abschattung ihrer inneren Gegensätzlichkeiten, die der germanische Dichter lieber ahnen läßt, wo sie der romanische im Sinne der Deutlichkeit gern unterstreicht.

Digitized by Google

Auf dieser Schicht, von deren Reichtum an Möglichkeiten und tiefen Wirkungen wir hier keine Vorstellung geben können, erhebt sich dann die ichhafte im engeren Sinne: sie umfaßt diejenigen Breiten des inneren Lebens, die im Leuchtkegel der Überlegung, der reinen und praktischen Vernunft liegen, wo „gültige" Entscheidungen getroffen werden oder doch der „Kürwille" sich ausspricht, um sich vielleicht aus einem quälenden „Dilemma" zu befreien. Hier ist der Kampfplatz für die großen Redeschlachten, die seit dem griechischen Agon immer wieder in dem europäischen Drama ausgefochten werden, die aber doch alle nur insofern dichterisch-dramatisch wirken, als die redenden und streitenden Figuren immer wieder aus der Wasserhelle und Messerschärfe der bündigen Dialektik zurückgleiten in das Allgemein-Menschliche, Dämonisch-Tiefengründige, was das Gemüt bis in die letzten Tiefen erschüttert [1]). Dasselbe gilt natürlich von den großen Entscheidungsmonologen, deren schönstes Beispiel aus der deutschen Dichtung das Selbstgespräch des Helden am Anfang von ‚Wallensteins Tod' bildet. So ist die Allgemeingültigkeit der „Verhandlungen" im Drama zuletzt doch immer von menschlicher, nicht logisch-sachlicher Art; auch alles Ichhaft-Bewußte bedeutet hier nichts anderes als eine erhöhte Klärung und Vertiefung dessen, was aus den Tiefen der Personschicht aufsteigt. Wir werden dann an die rationale Natur des Menschen nur eben „erinnert", wie an alles andere Sachliche und Fachliche, was als Gegenstand in die poetische Darstellung eingeht.

So ist es denn die Personschicht, in der recht eigentlich jede dichterische Figurendarstellung wurzelt; poetisch wirkt diese Schicht, insofern sie weder ein chaotisches Durcheinander von Tatbeständen und Regungen mit mehr oder weniger zufälligen Verknüpfungen, noch auch ein vollkommen übersichtliches, statisches Gefüge darstellt, sondern einen beweglichen Organismus, der sich immer wieder auflöst, um sich immer von neuem herzustellen; dramatisch aber wirkt dieses in sich vielbewegte Ganze, insofern seine inneren Lebensvorgänge sich immer als die Auswirkung von Gegensätzen und vor allem von Polaritäten darstellen, die gern von einer Ebene auf die andere überspringen, dabei Farben und Formen wechseln und das Leben in seiner fesselnden „Umschläglichkeit" darstellen. Die Personschicht ist es denn auch, wo sich das „charakteristische" Leben großer Dramenhelden entfaltet, mit seiner inneren und äußeren Gegensätzlichkeit, mit den Widersprüchen in der Seele des einzelnen und mit denen innerhalb der großen oder kleinen Gruppen — sowie mit seiner einseitigen Steigerung. Die Absonderung von der Masse führt, entsprechend der Neigung des

[1]) Daher die Neigung zu Sentenzen in den großen Redeszenen Schillers.

Digitized by Google

Dramas zur „Übertreibung" gern zu der großen Einsamkeit des dramatischen Helden, des tragischen (wie Shakespeares Hamlet, Goethes Faust oder Schillers Wallenstein, die sich bewußt „vereinzeln") wie des komischen (z. B. Kleists Adam, der keinen Vertrauten hat oder Molières Alceste). Ein gewisser Wille zur Vereinsamung ist ja mit der „Unbedingtheit" und wesentlichen „Rücksichtslosigkeit" des Helden von vornherein gegeben. Die Einsamkeit entspricht in gewissem Grade der seelischen Anlage des dramatischen Dichters selbst; in ihr können sich zurückgedrängte dramatische Instinkte im Wunschbilde entfalten und „ausleben" wie z. B. bei Fr. Grillparzer, in dem der aktivistische Mensch „steckengeblieben" war. Persönlich-schicksalsmäßige und stammhafte Wurzeln hat vor allem die große Vereinsamung der Helden Grabbes mit ihrer oft ungeheuerlichen „Outriertheit", in der sich verdrängte oder unterdrückte Triebkräfte aus dem Leben ausbruchsmäßig entwickeln [1]).

4. Der Zauber der dramatischen Figurenbildung, -gruppierung und -führung und vor allem der Zeichnung der Helden liegt also im Bereiche des Personhaften. Es ist klar, daß dieses weniger durch bestimmte Inhalte bezeichnet ist als durch die eigentümliche Durchleuchtung aller möglichen Erfahrungs- und Erlebnisinhalte mit dem Strahlenkegel der „redbaren Werte" persönlicher Art. Dennoch wird der dramatische Dichter immer wieder den Anschein erwecken, als ob er sich um bestimmte, geradezu „charakterologische" Gegebenheiten bemühte. Aber seine Kunst besteht eben darin, daß er, je weiter er hier in der unmittelbaren Wiedergabe und Steigerung des Lebens zu gehen scheint, um so mehr von seiner Hintergründigkeit vermittelt, die allein über die großen Wendungen des dramatischen Lebens entscheidet.

In jenem Grundgegensatz aber ist die eine Triebkraft immer so gut wie ganz Eigentum des dramatischen Helden selber, aus dessen geheimnisvollem Inneren sie hervorquillt, um ihn freilich mit der Außenwelt, mit dem Schicksal in Kämpfe zu verwickeln; die andere Kraft scheint dem Schicksal selbst eigen, würde aber niemals wirksam werden, wenn sie nicht in der Brust des Helden ihren Anwalt hätte und damit zu einem Teile seiner selbst würde [2]). So ringen in seiner Brust ein Eigenstes, was er unmittelbar bejaht und ein „Fremdes", zu dem er sich doch wohl oder übel bekennen muß.

[1]) Hierzu vgl. Fr. Martini, Chr. D. Grabbes niederdeutsches Drama, Germ.-Rom. Monatsschrift, Bd. 30.

[2]) Vgl. Grillparzers Äußerungen in meiner ‚Deutschen Dramaturgie von Lessing bis Hebbel', 2. Aufl., S. 86 ff.

Digitized by Google

Auf letzte, der menschlichen Gattung eigene, gegensätzliche oder sonstwie verkoppelte Strebungen und Bejahungen geht im Grunde der Aufbau aller dramatischen Figuren zurück, während wir jene Grundgegebenheiten aus dem Reiche des „idealen Nexus" immer nur an ihren Auswirkungen im realen Vorgange oder (besonders im romantischen Drama) an ihren blitzartigen Durchbrüchen im pragmatischen Ablauf der Dinge wahrnehmen.

Die ganze Figurengestaltung und vor allem die Hauptgestalt des ‚Wallenstein' beruht ebenso wie der Vorgang auf jenem ewigen Gegensatze zwischen *Auctoritas* und *Potestas* (s. oben S. 38, Anm. 1), der innerhalb des Lebens nur in ganz besonderen, glückhaften (und damit überdramatischen) Ausnahmefällen zum Ausgleich kommt, wie in dem (an Reibungen auch nicht armen) Verhältnis Kaiser Wilhelms I. und Bismarcks. Es liegt im Wesen dieses wie jedes idealen Konflikts, daß er dauernd zur Verwirklichung und zur äußeren Entladung drängt; daß er mit jedem Schritt in die Welt der Tatsachen an innerer Bedeutsamkeit und menschlicher Schönheit (oder Erhabenheit) verliert, um unsere Sinnlichkeit desto stärker zu fesseln. Damit wird die metaphysische wie die ethische Grundlage des Problems verschoben, um seiner weltlich-menschlichen Auswirkung desto mehr Raum zu gewähren. So entsteht allmählich aus Abwehr und Gegenwehr eine Verschärfung der Gegensätze, daß es dem Helden selbst bange wird, weil doch die Autorität nach außen hin ebenso wie seine Verantwortung als Feldherr gegen Herrscher, Land und Volk ein unlösbarer Teil seines Wesens ist. Erst so wird aus dem Condottiere ein dramatischer Mensch im Gewande und in der Situation eines Feldherrn in „wilder anarchistischer Zeit". Hier kämpfen nicht nur Ideen miteinander, sondern menschliche Lebensauffassungen von typischer Grundlage und einmaliger Prägung: bedeutend und fesselnd zugleich. Denn hier verschränken sich „objektive", allgemeine und mehr abstrakte, auf das innigste mit subjektiv-besonderen pragmatischen Zielsetzungen, deren Wirkungen doch weit über den Augenblick hinausreichen. An jenen haben wir mehr als Vernunftwesen, an diesen mehr als „lebendige Menschen" teil, an beiden als „Personen", als welche wir uns ja auch mit den Figuren des Dichters gleichsetzen. Immer wieder zieht das Verhalten, das Handeln oder Dulden, das Ausharren oder Werden des Helden neue Kraft aus dem Tiefengrunde des Es, immer wieder sucht es sich über sich selbst und die Forderungen des Augenblicks oder über seine ganze Lebenslinie zu klären im Spiegel des Ichs.

Das „Individuelle" im Zusammenspiel der Grundkräfte, was der dramatischen Figur und vor allem dem Helden seinen Zauber verleiht, ist eine besondere und doch wieder typische, von den menschlich-allgemeinen Lebensgründen mit ihrer Dynamik her verständliche Fügung, die im Drama gern das Gepräge der Polarität und der Steigerung tragen wird: die Steigerung führt hier zu einer dauernden Verschärfung des inneren Konflikts, vielleicht bis zu seiner Auflösung, d. h. bis zur Überwindung einer Richtung zugunsten der anderen. Hier wird dann vor allem das Ich in der

Digitized by Google

Form des Kürwillens mit seinen letzten Entscheidungen betrachtet. Das schließt nicht aus, daß die Figuren schon auf ihrem Wege dauernd jene Teilentscheidungen treffen; aber „Entscheidungen", wie diejenige Fieskos zur Befreiung Genuas durch seinen „glücklichsten Bürger" oder die wiederholten Entschließungen Hamlets zum endlichen Vollzug der Rache sind gerade nicht „das Entscheidende" am dramatischen Vorgange; sie bedeuten oft genug augenblickliche Stauungen oder Ablenkungen des Lebensstromes auf Nebengeleise, wonach er dann mit Urgewalt wieder hervorbricht und in seinem eigenen Bette sich dahinwälzt, Fiesko muß eben Tyrann werden, und Hamlet kann die Tat so, wie sie von ihm verlangt ist, nicht vollziehen, weil sie seinem ganzen Wesen widerspricht. In dem Ringen zwischen der Dämonie des Charakters und der Gegen-(oder Reiz-)wirkung des Schicksals vollzieht sich also die „Integration" des Helden und des Vorganges, wobei das bewußte Wollen meist nur eine — mit großartiger Ironie betrachtete — Hilfskraft bedeutet. Sie wird in der Handlung „sichtbar", im Vorgang aber „fühlbar".

5. Es ist eine allgemeine Erfahrung der großen Dramatiker, daß die innersten Triebkräfte und die echte Wesensart des Helden gerade am stärksten in den „ungemäßen", seinem Wesen widersprechenden Situationen hervortreten, wenn er auch diese Situationen vielleicht selbst, dank einer Neben- oder Unterströmung seiner Natur oder zur Verwirklichung seiner großen Pläne (irrig) herbeigeführt hat. („Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.") In solchen Lagen offenbart und behauptet sich „sein Charakter oder, was dasselbe ist, die entschiedene Natur seines Willens" (Goethe). Sie behauptet sich nach außen hin, im Ringen mit feindseligen Mächten persönlicher oder schicksalhafter Art (auch wohl im Ringen mit körperlichen Widerständen, wie z. B. bei Kleists Robert Guiskard), zugleich aber in den wiederholten, immer auf andere Ebenen verschobenen, immer anders gefärbten und immer entschiedeneren Auseinandersetzungen mit Gegenströmungen im Inneren des Helden. Dieses ständige Wechselspiel der Motive (z. B. bei Hebbel) gibt dem „dramatischen Charakter" seine besondere Farbe. Diese Besonderheit ist aber nicht nur von inhaltlicher Art: sie ist nicht nur durch die Wertgebiete bezeichnet, auf die sich der tiefste Drang des Helden richtet, wie z. B. auf Macht, Ehre, Genuß, persönliche Freiheit, die alle mit ihrer eigenen Atmosphäre, d. h. zugleich mit ihrer Dämonie in die Darstellung eingehen; sie ist weithin (im dramatischen Sinne) bestimmt durch ihre Stoßkraft, ihre Dauer, ihre Selbstsicherheit und Reichweite. Sie ist fernerhin bedingt durch die eigene Dämonie jener Gegenströmungen, welche die Willens-Vorneigung (Aristoteles sagt: προαίρεσις), zunächst des Helden auf die tragische Bühne zu rufen scheinen.

Digitized by Google

So stellt sich auf der Seite des Helden, wie bei der Betrachtung des Vorganges, das Bild eines vielverzweigten, gegensätzlich reichbelebten, verwirrenden und im tiefsten Grunde doch einheitlichen Lebens her, gesehen unter dem Gesichtspunkt des Helden im Ringen mit sich selbst und mit seiner Umgebung.

Wallenstein ist bezeichnet durch seine „Herrscherseele", die „an einen Herrscherplatz gestellt ist", — der ihr faktisch nicht zukommt. Damit sind Grundrichtung und Situation kurz bezeichnet als eine „bedeutende" Einheit, worin sich alsbald doch dramatisch-gegensätzliche Kräfte regen. Bestimmend ist im tiefsten Grunde der Drang zur Selbstbehauptung, zur machtvollen Selbstentfaltung der Persönlichkeit, der hier vom Schicksal anscheinend bejaht wurde und nur die besondere Richtung auf Herrschaft in deutschen Landen neben oder gar abseits der Reichsgewalt genommen hat. Dieser Drang scheint über alle äußeren Hindernisse und alle Vernunfthemmungen hinwegzutäuschen, wie denn Wallenstein in seiner Verblendung die — ebenfalls vom Schicksal geförderten — Gegenbewegungen in seiner Umwelt bedeutend unterschätzt. Es kommt aber zu keinem offenen äußeren Entscheidungskampf, der ein fruchtbarer Gegenstand für epische Behandlung sein könnte. Dramatisch und tragisch wird das Geschehen dadurch, daß die Triebkräfte Wallensteins bei seinen egoistischen Generalen nur allzu beredte Anwälte finden, während diejenigen der gegnerischen Umwelt und die Wesenskräfte des Kaisertums einen geheimen Fürsprecher in Wallensteins eigener Brust haben; man kann da nicht eigentlich von „Gewissen" (eher von „Bewußtheit") reden, da Schiller die rein moralischen Motive nur im pragmatischen Sinne, aber nicht als wesenhafte und bestimmende Energien verwendet. Der Held ist eben doch auch (in Schillers Anschauung) ein deutscher Mensch, ein Untertan seines Kaisers, ein Glied seines Volkes. Er ist auch ein Soldat und als solcher nicht nur an Disziplin, sondern an Treue als die Grundlage seines Berufes gewöhnt. Bei den verräterischen Verhandlungen mit den Landesfeinden gewinnen die Gegenmächte in seiner Seele eine quälende Wucht; er fühlt sich wie befleckt und möchte das Äußerste vermeiden, wenigstens die Verantwortung umgehen. Der Fatalismus, der sich in seinem sehr willkürlichen Sternenglauben ausdrückt, ist nur ein äußeres Symbol dafür, daß er die Entscheidung zurückschieben und sie schließlich der günstigen Gelegenheit und damit einer höheren Beglaubigung überlassen möchte. Gerade die „Kür", zu der er sich immer wieder gedrängt sieht, ist keine Sache klarer, eindeutiger, restloser Willensentscheidung, sondern ein zeitweiliges Vorwalten dämonischer Triebkräfte, die alsbald einen ebenso dämonischen inneren Gegner auf das Feld rufen, der auf magische Weise (durch die Astrologie) bekämpft werden soll. So ist auch er im Bunde mit den „finsteren Mächten, die unter'm Tage schlimm geartet hausen" und ihre Opfer fordern: ein Faust in der Rüstung des Feldherrn, aber ohne Fausts geheime, unbewußte Zielsicherheit, die zur Läuterung des Wesens führt. Dazu ist dieser „große Realist" viel zu stark der „Sinnlichkeit" verhaftet, die Faust immer aufs neue abweist („Von Genuß ist nicht die Rede"). Infolgedessen ist Wallensteins Stoßkraft gemindert und sie äußert sich immer nur gleichsam schubweise, unter Beteiligung immer neuer, immer engerer Schichten seiner Seele und sie wird von zahlreichen, immer „drastischeren" Gegenstößen unterbrochen; sie hat etwas Zögerndes, Unsicheres, wenn auch das Ziel der Selbstbehauptung mit einer gewissen Zähigkeit festge-

Digitized by Google

halten und immer wieder anders gesehen wird: bald nämlich beschönigt durch die Rücksicht auf Deutschland und seinen Frieden, bald gerechtfertigt durch Ferdinands „Undankbarkeit", bald wieder selbstgefällig aufgeputzt durch die Rücksicht auf die eigene große Seele („Ich kann mich nicht wie so ein Wortheld, so ein Tugendschwätzer an meinem Willen wärmen und Gedanken") oder auch nur auf den eigenen Wirkungsdrang („Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet"), bald wieder (und besonders gegen das Ende des Vorganges) als nackte, von außen her aufgezwungene Selbstbehauptung („Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben"). Alle solche Äußerungen sind nicht, wie es frühere Analysen wohl darstellten, auf selbständige Richtungen, etwa gar auf feste „Eigenschaften" oder auf klare Zielsetzungen Wallensteins (des „Schützers Deutschlands", des „Friedensheros" usw. usw.) zurückzuführen, sondern bezeichnen nur Abtönungen der Hauptenergien im Lichte mehr randhafter Wertungen, die ihn in die Nähe kleinerer Geister rücken — während er sich der reinen Spiegelung seines Heldentums in der Seele Maxens schrittweise entzieht.

An die letzten Tiefen seines Wesens reicht — um auch darauf gleich einen Blick zu tun — keine der mitspielenden oder der gegnerischen Figuren heran. In Max Piccolomini herrscht die unbedingte Treue (auch gegen sich selbst) vor, die nur zeitweilig zu Konflikten führt, indem die Treue gegen den väterlichen Freund mit der gegen den Kaiser, also eine Richtung derselben Grundkraft mit der anderen streitet: das ist die Haltung einer Gestalt zweiter Ordnung; verfügte Max über gleich hohe, gleich dämonische seelische Energien wie Wallenstein, so würde es zu einem Kampfe zwischen beiden kommen, der die dramatische Einheit stören müßte. Vollends Octavio ist durchaus als „subalterne" Natur gezeichnet, für die Wallenstein in diesem Augenblick nur noch der Verräter ist und der seine peinliche Aufgabe mit dem geheimen Nebensinne erfüllt, „sein Grafenhaus zu fürsten". Ähnlich verbindet sich bei Buttler die Rache aus enttäuschtem Ehrgeiz mit der Hoffnung auf den wohlverdienten Lohn, der ihn am Kaiserhofe erwartet: „Der Irländer folgt nur des Glückes Stern." Persönliche und (der Situation entsprechende) Schicksalsmotive treten hier weit auseinander. Je niederen Ranges die Figuren sind, um so einfacher, geradliniger oder auch um so unbestimmter, wankender ist ihr Bild in der Dichtung. In der gegliederten, auch polaren Zielstrebigkeit, selbst in der gegensätzlichen Geschlossenheit zeigt sich die Größe des dramatischen Helden. Von hier aus wird sich der „figurale Aufbau" großer Dramen am ehesten überblicken, wird sich der Vorgang auch nach der Seite seiner Träger am besten verstehen lassen.

c) Die Darbietung der dramatischen Figur

1. Die vielberufene Äußerung Schillers über die „idealischen Masken" der Griechen [1]) führt uns zu der Frage nach der „Erscheinung" der Figuren, die sich zu dem inneren Aufbau verhält wie die Handlung zum Vorgang. Die Art, wie sie uns auf der Bühne dargeboten werden, muß sie uns sinnlich und gemütlich nahebringen und zugleich immer wieder auf ihr innerstes Wesen hinweisen. So müssen sich wohl auch, rein äußerlich an-

[1]) S. oben S. 241.

Digitized by Google

gesehen, Charakterzüge verschiedenster Art und Herkunft zusammenschließen, um mit ihrem bedeutenden Ineinandergreifen die innere Fügung der Gestalten wenigstens anzudeuten.

Wie es Schiller meint, geht aus seinen Beispielen aus dem Sophokles hervor: „So ist Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so ist Kreon im Oedip und in der Antigone bloß die kalte Königswürde." Da greifen drei Grundbildungselemente der Figuren ineinander: das erste ist der durch den Namen gegebene Mythus (bei uns das Thema, die geschichtliche oder auch die novellistische Fabel mit ihrem Motivgeflecht), woher die dramatische Gestalt ihre eigentlichen Handlungsantriebe und -wege erhält. Was eigentlich „zur Sache" gehört, muß aber auf irgendeine Weise zu ihrem „persönlichen Eigentum" werden; so zeigt etwa der Übereifer, mit dem König Ödipus nach dem Ursprung der Pest forscht und damit über sich selbst die Schlinge zuzieht, eine besondere Art, den von der Fabel gegebenen Tatbestand zu verwirklichen, weist aber schon auf die beiden anderen Bestandteile des dramatischen Charakters hin. Da ist zunächst die (durch Herkunft, Stand und Alter, wohl auch durch Temperament und Zeitmaß des Handelns bezeichnete) typische Gestalt des dramatischen Menschen (besonders des Helden), die sein Handeln in dem gegebenen Zusammenhang inhaltlich und der Form nach weithin bestimmt, übrigens z. T. bereits durch die Fabel mitgegeben ist (wie z. B. das Königtum des Ödipus, die Jugendlichkeit des Neopolemos usw.); in diesem Sinne ist Kreon eben „der König", Odysseus der „kluge Mann", den Homer ohne tadelnden Beisinn den „listenreichen" nennt. Königswürde wie Klugheit aber können sich auf sehr verschiedene Weise äußern und diese Weise hängt von dem ethischen Gepräge des Menschen, von seinen letzten Triebkräften und Bejahungen ab [1]), die angesichts der Situation sie ganz besondere, dramatisch wirksame Wege einschlagen lassen. Dazu gehört bei Kreon die Herzenskälte, bei Odysseus die engherzige Gewissenlosigkeit, bei Neoptolemos die Offenheit und Treue. Diese „Eigenschaften" (von denen man ja bei dem äußeren Bilde des Dramas am ehesten reden kann) sind es recht eigentlich, welche die Handlung in Bewegung halten und unsere Menschlichkeit daran interessieren. So ergibt sich das Charakterbild *al fresco*, das die äußere, bühnische Erscheinung des Dramas braucht, um uns zu fesseln und zu überzeugen. Es sind genug Zuhörer, die bei diesen „ersten" Eindrücken stehen bleiben, wie sie über der Handlung den Vorgang und über dem äußeren Konflikt das Problem nicht wahrnehmen.

[1]) Vgl. den vorigen Abschnitt (Aufbau) S. 256 ff.

Digitized by Google

Die fruchtbare Verbindung funktionaler Motive (im Zusammenhang der Fabel, der Situation) mit äußeren und inneren Erscheinungszügen ist und bleibt die Grundlage des Aufbaues der dramatischen Persönlichkeit im Bühnenlicht, auch die Grundlage unseres Verständnisses solcher Gestalten.

In der Äsopischen Fabel konnte die ethische, in einer Anekdote und im Trivialroman die äußere Charakterisierung überwiegen oder für sich allein wirken; noch in einem Kunstwerk hoher Art wie Goethes ‚Lehrjahren' erfahren wir sehr wenig über die äußere Erscheinung des Helden; seine Lebensstellung als Kaufmann wird nicht näher ausgeführt und die Kreise, in die er eintritt, färben nicht stark auf ihn ab. Selbst seine seelische Art hat nicht viel Besonderes; er ist eben ein dem Schicksal offener, im übrigen durchschnittlicher Bürgerssohn, bei dem aber nicht einmal das Bürgerliche so stark betont ist wie in Goethes Versepos z. B. bei Hermann oder gar bei seinem Vater. Er ist der Träger der epischen Fabel, die sich freilich (in einem Entwicklungsroman), an ihm selbst vollzieht; das ist alles und das genügt, wo wir uns ein inneres Bild machen sollen, über das wir uns dauernd mit dem Dichter selbst verständigen können. Anders auf der Bühne, wo eine neue, „andere Welt" leibhaftig vor uns errichtet und jede Figur in diese Welt hineingeschaut und -gebaut werden muß.

2. Damit nun die dichterischen Gestalten und vor allem die Hauptfiguren in diesem ihrem Lebenskreise uns wirklich überzeugen, muß der Dichter noch verschiedene andere Punkte beachten, deren Besprechung wir am besten an die Äußerungen des Aristoteles im 15. Kapitel seiner Poetik anschließen. Der Philosoph fordert hier außer dem *Χρηστόν*, wovon oben (S. 246, 255) die Rede war, dreierlei Dinge: Das *Ἁρμόττον*, die „angemessene", typenreine Zeichnung des Königs als König, der Frau als Frau usw.; ferner das *Ὅμαλόν*, d. h. die überzeugende Naturwahrheit, die innere (man könnte heute sagen: charakterologische oder ethologische) Möglichkeit einer Figur; endlich das *Ὅμοιον*, die innere Geschlossenheit und Folgerichtigkeit in ihren Lebens- und Sprachäußerungen. Das alles sind an sich technische Ansprüche, die aber in einem echten Drama von der Einheitlichkeit der Erfindung und Führung, also vom Untergrunde der dramatischen Gestaltung bedingt sind. Freilich faßt der griechische Denker die Figuren im wesentlichen statisch auf und übersieht die Herrlichkeit des dramatischen Werdens, wenn er der Euripideischen Iphigenie in Aulis vorwirft, daß sie aus einem verzagten Mädchen zur Heldenjungfrau heranreift. So hat er ja auf die „Peripetie" (den Glücksumschlag) als auf ein Hauptmotiv des dramatischen Aufbaus mit allem Nachdruck hingewiesen, hat aber die umschlägliche Wesenheit des Dramas im ganzen verkannt (s. oben S. 73 f.). Er gibt uns wichtige, „empirische" Gesichtspunkte für die Betrachtung der Figuren mit, die wir aber im Lichte unserer Einsicht in das organische Wesen des Dramatischen ausnützen müssen.

Digitized by Google

Ein Fehler des Griechen besteht darin, daß er den dramatischen Doppelsinn seiner Forderungen ganz übersieht. So wie der „gute Mensch" (wir denken an Faust) seine Trefflichkeit oft gerade auf seinen Irr- und Abwegen und trotz ihrer beweisen muß, so wird die Folgerichtigkeit einer dramatischen Figur erhärtet, indem sie ihre eigenste, beweglich-gegensätzliche Natur erst unter allerlei „Mißwendungen" bewährt oder herauskehrt und zuletzt „anders dasteht" als am Anfang (s. oben S. 209); in der ‚Iphigenie' ist die Heldin von Anfang an keimhaft vorhanden, aber sie muß sich erst durch die Hülle einer schwachen Mädchenseele hindurcharbeiten; das ist dramatisch! Ähnlich steht es mit der typologischen Reinheit der Darstellung. Wer so ganz „König" ist, wie Kreon am Anfang, ist mindestens kein dramatischer Held. Dagegen rückt er in tragische Beleuchtung, wenn er zuletzt recht unköniglich zusammenbricht: auch nur „ein Mensch"! Aber ein Shakespearischer Held wie der irrende und rasende, bald harte, bald weiche, erst stolze und dann demütige König Lear mit allen seinen wechselvollen Erscheinungsbildern, mit der Krone und in Lumpen – er ist „Zoll für Zoll ein König". So wird sich eine freie, große Natur erst unter Hemmungen und Angriffen, vielleicht auch Irrungen in ihrer ganzen Herrlichkeit enthüllen, wie die reine, gottergebene Mädchenseele von Goethes Gretchen erst in und nach ihrem „Fall" ganz klar „in die Erscheinung tritt". Natürlich gibt es, gerade im Drama, auch Gegenbilder: die unmütterliche Mutter wie Medea, die unfrauliche Frau wie Klytaimestra usw., wo Typus und individuelle Ausprägung in ein geradezu dramatisches Kampfverhältnis zueinandertreten, nachdem das Typische durch ungeheure Entscheidungen unterdrückt worden ist. Damit ist schon das Nötige angedeutet über das Ὁμαλόν, das oft erst im Ringen mit dem „Ungemäßen" klar zutage treten kann.

Mit diesen Erweiterungen und Einschränkungen können wir die Sätze des Aristoteles wohl annehmen, dürfen aber nie vergessen, daß sie viel mehr für die äußere Erscheinung als für das innerste Wesen des dramatischen Helden gelten und daß die Beziehungen zwischen den beiden Seiten der Person selbst wieder zuletzt doch von zwei-einheitlicher Art sind, wo ein wahres dramatisches Leben sich abspielt.

Eines der schwierigsten und fesselndsten Charakterbilder, Shakespeares Hamlet, möge unsere Anschauungen noch weiterhin verdeutlichen [1]). Hamlet ist, wie Schiller vielleicht sagen könnte, der königlich-heldische Mensch von un-

[1]) Vgl. zum Folgenden oben S. 244; ferner meinen älteren, durch die obenstehenden Ausführungen z. T. berichtigten Aufsatz: Das tragische Problem in Shakespeares Hamlet. ‚Neue Jahrbücher', her. von I. Ilberg, 1. Abt., Bd. 43 (1919), S. 407 ff. (s. oben S. 269).

Digitized by Google

befleckter Reinheit, auf dessen Schultern eine Tat gewälzt wird, die ihn seiner gründlich verachteten Umgebung gleichzustellen droht. Er sucht diese Tat so rein wie möglich zu gestalten und wird doch zuletzt gezwungen, sie in einem Anfall von Wut, fast sinnlos zu begehen. Damit ist die innere, widersprüchliche Dynamik, ist die Tragik dieser Gestalt ungefähr angedeutet. Dieser echte dramatische Held germanischen Gepräges ist nichts weniger als ein Bündel von „Eigenschaften"; an ihm versagen auch alle formelhaften Versuche, mit denen man z. B. den französischen Helden und selbst Schillers Figuren beizukommen versucht, wie „Konflikt zwischen Pflicht und Neigung" oder Widerstreit zwischen der *noble* und *belle passion*. Hamlet will, was den Kern seines Wesens ausmacht (und was seinen Anteil an dem idealen Nexus der Handlung bestimmt), durchaus als Ganzes genommen werden: als ein tragischer Mensch mit seinen unergründlichen Tiefen und mit seinen Widersprüchen; ein Mensch, der ein unbeirrbares Ideal seiner Gattung in der Brust trägt, der als edler Mensch von hervorragend geistiger Art sich selbst in der Welt behaupten will und sich gegen alles wehrt, was seinem In-Bilde widerstreitet: Ein Mensch voller Güte, Edelmut und Reinheit, bei dem die kampfbereite angriffslustige Gewissenhaftigkeit angesichts verdächtiger Vorgänge am Hofe fast zur Leidenschaft geworden ist, sieht sich plötzlich in eine Welt hineingestellt, die Schlimmeres als ein „Gefängnis" bedeutete; nicht nur als ein Schauplatz von lauter Halbheiten und Oberflächlichkeiten, verfälschten Gefühlen und verkehrten Willensrichtungen (z. B. bei seiner Mutter), sondern eine wahre Hölle, ein Satansreich, wo die Helden gemordet und dann vergessen, die Schurken aber gekrönt werden, wo auch die göttliche Rache sich erst ein menschliches Werkzeug gewaltsam zubereiten muß, um die aus den Fugen geratene Zeit wieder einzurenken.

Könnte Hamlet jetzt den Feind einfach vor sein Schwert fordern, so wäre alles gut; aber zunächst wendet sich seine ungeheure Gewissenhaftigkeit gegen die Ansicht der Tat; seine reine Seele ist durch das Wort des Geistes noch nicht völlig überzeugt, will auch vielleicht nicht überzeugt sein, weil der Schatten des Vaters ihm etwas seiner Art Ungemäßes zumutet. Denn hier gilt es heimlich vorzugehen. Der Mörder würde seine Tat niemals eingestehen und ein einfaches Abtun dieser widerlichen Gestalt ohne Beweise für sein Verbrechen würde den Täter um seinen guten Namen bringen. In gewissem Sinne besteht die (schauspielerische) Deutung von G. Mai-Rodegg (1917) zu Recht, die hier von einer ‚*bella vendetta*', einer „schönen Rache" spricht, die Hamlet von sich fordert. Nur ist es Hamlet nicht um einen äußerlich befriedigenden Vollzug der Rache, sondern um eine Tat zu tun, die er nach Planung und Ausführung ohne Einschränkung vertreten und „glatt" vollziehen könnte. Jedes offene Vorgehen aber würde dem verschlagenen Gegner Waffen in die Hand geben, die den Rächer vernichten oder sein Werk verhindern, den unglücklichen Vater aber ewigen Qualen preisgeben würden, wie nun einmal die Voraussetzungen des Vorgangs sind.

Bei Shakespeare bedeutet die einmalige geschichtliche Situation, wonach „etwas faul ist im Staate Dänemark", durchaus die Lage der Welt überhaupt, wie sie einem Gemüte von so untadeliger Art, Tiefe und Aufrichtigkeit immer wieder erscheinen wird. Hier muß sich echter Heroismus, der an sich eher cholerisch aufzuschäumen liebt (vgl. die Ermordung des Polonius, die Vernichtung der verräterischen Freunde, die Schlußszene u. a.), notwendig in Melancholie umschlagen,

Digitized by Google

auch wenn sie von Hause aus nicht zu dem Wesen des Prinzen gehörte. Seine eigentümliche Aufgabe: eine heimliche Bluttat zu begehen in einer schon von Bosheit strotzenden Welt, sie muß ihn notwendig schwermütig stimmen, muß ihn brechen; die ihm aufgenötigte „Rolle" muß sein ganzes Verhältnis zu seiner Umwelt völlig umkehren und ihn hart an die Grenzen des Wahnsinns treiben, mit dem er in mehr als einem Sinne spielt.

Damit ist der höchst problematische Charakter Hamlets gezeichnet, wie er in den „realen Zusammenhang" eingeht und, dank der Verfinsterung seiner inneren Sonne, allerlei merkwürdige „Protuberanzen" hervortreibt. Aus einem heroischen Menschen wird ein versteckter Heuchler, ja ein Schleicher, der sein Opfer im rechten Augenblick abzufangen sucht; aus dem ernsten Menschen und klaren Denker wird ein Narrenspieler und fast ein halber Narr; aus dem liebenswürdigen Gefährten wird ein beißender und zynischer Spötter, aus dem gütigen Menschen ein galliger Bösewicht, der die Mutter auf raffinierte Weise quält, die Geliebte schamlos beleidigt und ins Verderben treibt, ihren Vater tötet und ihrem Bruder an die Kehle springt: alles in allem ein Mensch, der nicht mehr seine Wesenslinie im großen klar, sicher und edel bestimmt und danach handelt, sondern sich von der triebhaften-reaktiven Schicht seiner Tiefe anfallsweise zu allerlei Zwischenhandlungen hinreißen läßt, die ihn doch auf seinem Wege nicht fördern, so daß endlich auch die Vollstreckung der geforderten Bluttat auch nur das Werk eines erregten Augenblicks und mehr persönliche Rache als Gericht ist – bis der Tod ihn von einem ganz und gar verzerrten Leben erlöst. So sieht Hamlets „Erscheinung" aus, von der eigentlichen „Handlung" her betrachtet; er muß da notwendig abfallen, wie Faust in Goethes Drama und noch mehr in den Darstellungen seiner Jugendgenossen. Was uns Hamlet ehrwürdig und im hohen Sinne bemitleidenswert macht, ist immer nur das Gesamtbild seiner Person, die ahnende Schau seines vornehmen und heldischen Seelengrundes, der aus aller Verzerrung nur um so deutlicher hervorspringt und sich während der Handlung gleichsam unmerklich integriert.

Die Bühnendarstellung bringt es mit sich, daß gerade die Verzerrungen in den Vordergrund treten, wie sie als „pragmatischer Zusammenhang" in lauter einzelnen Momenten, durch Ösen und Haken notdürftig verbunden, auftreten. Stark pragmatisch ist ja die im zweiten Teile des Dramas reicher entwickelte, großenteils „verdeckte Handlung"; aber wir danken es der großen Kunst des Dichters, daß gerade in solchen scheinbar zufälligen Reaktionen die Seelennot und die Seelengröße des Helden immer wieder hervorleuchten, so daß der Ring seiner Persönlichkeit geschlossen wird. Wie stark würden wir in die Irre gehen, wenn wir etwa ein „System" oder gar eine „Liste" von Eigenschaften wie „brutal", „rachsüchtig", „zynisch" usw. aufstellen, Hamlets Wesensart damit umschreiben oder gar alle diese „Züge" auf einen gemeinsamen Grundzug (oder auf einen Grundgegensatz zweier Naturen) bei ihm zurückführen wollten. Entwicklung, Werden, symbolischer Vorgang ist alles im Drama, auch in der dramatischen Figurendarstellung, in der „Charakterisierung".

d) Die Schuldfrage

Aus dem Voranstehenden geht unsere Stellung zu einer anderen Schulmeinung hervor, die besonders den tragischen Helden betrifft. Wir werden

Digitized by Google

bei der Besprechung der Tragödie noch auf die Lehre von der „Schuld des Helden“ [1]) oder von seinem „Fehler“ (sei es in der Gesamtanlage seines Wesens, sei es in seinem Handeln) zu sprechen kommen, wodurch er angeblich das Schicksal herausfordert, das ihn fällt. Alle diese Dinge gehören bestenfalls der Erscheinung des Helden, nicht seinem Wesen an, kraft dessen er freilich dem Schicksal „verfallen“ ist; wohl kann er sich von vornherein in verderblichem Sinne entscheiden, wie Shakespeares ‚Richard III.‘, auch sein ‚Macbeth‘. Er kann sich auch ohnedem in Schuld verstrickt fühlen; aber es ist bezeichnend, daß das auch z. B. bei dem König Ödipus des Sophokles der Fall ist, bei dem wir keine juristische oder sittliche Schuld annehmen würden. Er ist mit der Schuld des Vatermordes und der Mutterehe behaftet wie mit einer bösen Krankheit, die ihn betroffen hat und die ihn bei Göttern und Menschen unbeliebt macht. Neben solcher „objektiven Schuld“ [2]) kommen wirkliche, einzelne „Verschuldungen“ im moralischen Sinne kaum erheblich in Betracht. Auch die griechische „Hybris“ erscheint wie ein Verhängnis, wie eine Art Ἄτη (Verblendung) oder eine Folgeerscheinung der Ἀρά (des Erbfluches), obwohl der Held sich von ihren Wirkungen persönlich-schuldhaft belastet fühlt. Wir aber hören bei dem allen die Schwingen des Schicksals rauschen: jenes Schicksals, das ganz tief in der dämonischen Art des Helden verwurzelt ist und das als sein erster und wichtigster Gegenspieler erscheint. (Freilich nicht in der Art einer Nebenfigur im Bereiche der sichtbaren Handlung.) Das gilt von der tragischen wie von der komischen „Dämonie“, also auch von Gestalten wie Lessings Tellheim, der (im oberen Vorgang) mit seiner Verbitterung und seiner seelischen Verkrampfung fertig werden muß, wozu ihm das schalkhafte Spiel seiner Minna (in der äußeren Handlung) hilft.

[1]) Eine eingehendere Erörterung der „tragischen Schuld“ muß dem 2. Bande dieses Werkes vorbehalten bleiben. Einstweilen sei nur auf J. Volkelts ‚Ästhetik des Tragischen‘; Th. Lipps, ‚Der Streit über die Tragödie‘ und auf die Zusammenstellungen bei G. Müller (Dramaturgie, S. 55 ff.) hingewiesen; von besonderer Bedeutung (auch für die Auffassung des tragischen Helden) sind in dieser Sammlung die Äußerungen von A. Schopenhauer über die tragische Person (s. s. O. S. 60 ff.). Gegen jede moralisch-vorbildliche Ausdeutung dramatischer Figuren wendet sich nachdrücklich und überzeugend G. Fricke, Zur Interpretation des dichterischen Kunstwerkes, ‚Vollendung und Ausdruck‘ (1943), S. 111 ff. Zum obigen vgl. Aristoteles, Poetik, cap. 13 über die ἁμαρτία im Gegensatz zur κακία und μοχθηρία.

[2]) Dazu vgl. bei Goethe (‚Wilhelm Meister‘) die Verse des Harfners: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß usw.“.

Digitized by Google

e) Rückblick

Wir kehren am Schlusse unserer Ausführungen über die Hauptfigur zu unserem Anfangspunkt zurück und fragen: inwiefern kann man hier von einem Charakter reden? Vor allem als Träger des Vorgangs kann der Held (unter Umständen auch sein Gegenspieler) auf diesen Namen Anspruch machen, auf ähnliche und doch andere Weise als ein Mensch im gewöhnlichen Leben. Hier nennen wir (s. oben S. 241) mit besonderer Betonung denjenigen „einen Charakter", der allen äußeren und inneren Widerständen zum Trotz seine Persönlichkeit behauptet und eine Wertlinie verfolgt, die wir menschlich (wenn auch nicht moralisch) unbedingt bejahen müssen (andernfalls reden wir vielleicht von einem „schlechten Charakter", würden aber nicht leicht hinzufügen: „aber doch ein Charakter", wie wir es z. B. bei einem hochgesinnten Querkopf, z. B. bei Molières Alceste und Lessings Tellheim doch tun können). Im Drama sind es vor allem die ausgesprochenen Träger der aktiven Handlung, die auf der Erscheinungsseite der Handlung den Eindruck von „ausgesprochenen Charakteren" machen können; dazu gehören aber auch z. B. Shakespeares Richard III. und Macbeth oder Schillers Wallenstein, denen wir auch wohl im Leben solchen Ehrentitel kaum ohne tadelndes Beiwort gönnen würden. Im Drama ist das Entscheidende nicht die bejahenswerte Linie, die sich auch z. B. in einer (mehr epischen!) ruhigen Haltung des Menschen in seinen eigenen Grenzen und auf Grund einer vornehmen Selbstbestimmung durchsetzen und bewähren könnte, sondern eine ausgesprochene Willensrichtung, die den Helden eben zur dramatischen Figur macht und uns sein Schicksal dramatisch miterleben läßt. Damit ist schon gesagt, daß diese Richtung zwar im Innersten einheitlich (wenn auch zwei- oder vieleinheitlich), in der äußeren Erscheinung aber oft widersprüchlich ist, so daß der Held, wie wir oben (S. 269) andeuteten, am Ende ganz anders dasteht, als er anfangs wollte, wohl aber so wie er mußte, indem sein innerstes Wesen sich vollendet hat. Wenn hierbei nicht nur zwischen Wertungen verschiedenen Inhaltes, sondern verschiedener Höhenlage gerungen wird und der Held vielleicht von einer mehr triebhaften Haltung immer mehr zur Persönlichkeit aufstrebt, da denn sein Wesen aus letzten Urgründen auch die höchste dramatische Weihe empfängt, dann, aber auch nur dann können wir bei ihm von einem dramatischen Charakter sprechen [1]). Die Charakterologie im wissenschaftlichen Sinne hat dabei wenig mitzusprechen, um so mehr die erwähnten Forderungen des Aristoteles; wer bei allen

[1]) Daß diese dynamische Charakterstärke so vielen Helden ernster dramatischer Dichter in der Gegenwart fehlt, beklagt mit Recht H. Wanderscheck: „Charaktere müssen sein". ‚Dramaturgische Appassionata' (1942), S. 77 ff.

Digitized by Google

Schwankungen sich selbst getreu bleibt und fast unbewußt fortschreitet auf dem Wege zur „Integration" einer echten, aktiven oder festhaltenden (nordischen oder fälischen) Willensnatur, den empfinden wir im Theater als ausgesprochen dramatischen Charakter.

Anmerkung: Das Rollenfach des Charakterspielers, wovon unten (Bd. 2) noch zu sprechen sein wird, meint es freilich anders; hier könnte man geradezu sagen: das Fach der schlechten oder doch der für ihre Umgebung mehr oder weniger peinlichen, gefährlichen, anstößigen Charaktere, die natürlich auch an entsprechende Gestalten im Leben erinnern und meist Träger einer Gegenhandlung sind, die sich wider den Helden richtet. „Charakterrollen" sind z. B. Kreon, Franz Moor, Jago, Octavio Piccolomini und vor allem Mephistopheles. Sie sind da notwendig, wo der Handlung eine Gegenhandlung als „Intrige" zuwiderläuft, ohne den natürlichen Ablauf der Dinge stören zu können, was am deutlichsten an Goethes ‚Faust' wird. Hier würden wir nicht sagen: „Sieh, ein Charakter!", sondern „Was für ein Charakter!" Aber auf die seelenkundliche und charakterologische Treffsicherheit kommt für die Wirkung eines Dramas als solchen wenig an, sondern nur auf die Kraft und Zielsicherheit derjenigen (gegnerischen) Energie, die der Träger der Rolle zu vertreten hat und wodurch er über die bloße „Chargenrolle" des „Bösewichts" hinauswächst.

§ 4. DIE HELDENGRUPPE

1. Ehe wir zu den Nebenfiguren übergehen, legen wir uns die Frage vor, ob allemal ein einzelner Mensch im Mittelpunkt stehen muß, ob nicht auch eine Gruppe oder gar eine Masse „der Held" sein kann. In der altertümlichsten Tragödie, den ‚Schutzflehenden' des Aischylos, erscheint der Chor der Danaiden als eigentlicher Träger des Vorganges, also nicht nur als reflektierender oder lyrischer Nebensprecher. In dem zweiten Stück der gleichen Trilogie, die uns verloren ist, traten zu den Mädchen die ihnen nachsetzenden Söhne des Aigyptos: diese mehr fordernd und drohend, jene mehr verfolgt und leidend, Träger großer Leidenschaften und Schicksale also, aber die einen so wenig wie die anderen zum äußeren Handeln fähig; das blieb vielmehr einzelnen Nebenfiguren überlassen, die auch entscheidend an einem Wendepunkt der Handlung eingreifen konnten, wie der König Pelasgos, die aber an der eigentlichen Tiefenführung des Geschehens, an dem inneren Vorgang wenig Anteil hatten; dieser blieb der Masse vorbehalten, die sich in gegliederten Strophen singend äußerte. In Wahrheit bewegt die Handlung sich hier um den Chor und seine Schicksale. Die Danaiden flehen zu dem Zeus des Landes um Rettung vor ihren Verfolgern, den verhaßten Vettern, die sie zur Ehe zwingen wollen; sie erlangen dank der Fürsprache ihres Vaters Danaos und dank der Zustimmung der Volksversammlung die Hilfe des

Digitized by Google

Königs Pelasgos. Doch birgt diese dürre Handlung mit ihrer sagenhaft-allgemeinen Spannung und ihren raschen kurzen Wendungen einen für den Dichter höchst bedeutsamen Vorgang von hohem, auch politisch-menschlichem Wertgehalt. Echter Bürgersinn bewährt sich hier, etwas gewaltsam verbunden mit dem alten Mythos. Insofern ist die alte Tragödie, ihrem kultischen Ursprung entsprechend, doch mehr ein Oratorium oder eine Cantate als ein Drama! Wirklich dürfte eine chorisch gegliederte und sich bewegende Masse sich schwer zum Träger eines Dramas eignen, worin ein wichtiger Vorgang sich in einer fesselnden stark bewegten Handlung unmittelbar ausdrücken soll.

Von dieser Chorgestaltung aber können zwei verschiedene Mehrheitsgebilde mit dem Gepräge und der Funktion des Helden ausgehen [1]). Da ist einmal die dramatisch bewegte Masse, soweit sie wirklich die Führung hat und Einzelgestalten, die aus ihr hervortauchen, gleichsam wieder einsaugt, oder sie bloß als Teilvertreter voranschickt. Dahin gehören also nicht die Massen des Volkes in Schillers ‚Wilhelm Tell' oder in Hauptmanns ‚Florian Geyer', die dem Helden entweder als Folie dienen oder Träger seines von außen kommenden Schicksals sind. Aber auch G. Hauptmanns ‚Weber' mit ihrer selbst im „Luftmachen" nicht eben dramatischen Leidensgemeinschaft stehen zurück hinter einem bei uns nicht gebührend gewürdigten Drama wie Lopes ‚Fuente Ovejuna' (deutsch von H. Schlegel: ‚Das brennende Dorf'), wo die Bauern eine wirkliche, lebendige, kampfhafte Lebensgemeinschaft bilden. Diese gipfelt in einer kleinen, doch wahrhaft entscheidenden, nicht nur passiven Menschengruppe, deren Mitglieder wohl nach ihrer dramatischen Schlagkraft abgestuft und gegeneinander abgetönt sind, deren keiner aber als einzelner Held die anderen turmhoch überragt oder zu den anderen in kämpferischen Gegensatz tritt. Vielmehr sind sie alle einig in ihrer Grundrichtung gegen die Bedrücker von außen her und alle von den gleichen letzten Wertungen erfüllt; sie verteidigen ihre Freiheit und Würde mit einer Übersteigerung über alles Alltägliche hinaus, so daß sie tatsächlich wie „ein Held" gelten können, der sich nur auf Grund seiner inneren Schichtung nach verschiedenen Richtungen hin verschieden entfaltet und doch immer derselbe bleibt. Die einzelnen Spieler wandeln die Gesamtpersönlichkeit „Bauernheld" jeder auf seine Weise ab. Dabei ersetzt Lope die persönliche Vertiefung der einzelnen durch die echte Verwurzelung der ganzen Führergruppe in ihrem Volkstum. Damit ist der dramatische Erfolg zum

[1]) Zum Folgenden vgl. unsern Aufsatz: ‚Chor und Volk im antiken und modernen Drama' (abgedruckt in ‚Gehalt und Form', S. 56 ff.) und unten S. 294 ff.

Digitized by Google

mindesten bei spanischen Zuschauern gesichert, weil hier die edelsten Erinnerungen und Wertungen eines großen Volkes über die zeitlich-räumliche Bindung hinaus verkörpert erscheinen. Dieser tiefe Untergrund fehlt bei der Gefangenengruppe in Gerstenbergs ‚Ugolino', wo die Figuren noch von vitalen Regungen wie Hunger und Todesfurcht, Verwandtenliebe und Rachedurst beherrscht sind, so daß die großen politischen Motive ganz zurücktreten; wie denn auch jede menschlich-allgemeinere Auswertung besonderer, dramatisch-gegensätzlicher Spannungen fehlt, so kommt es nur zu einer peinlichen Schaustellung menschlichen Jammers in einem engen Familienkreise voll trügerischer Hoffnungen und endlicher Verzweiflung, die uns mit ihrer Übertriebenheit schaudern macht und uns doch im letzten Grunde kalt läßt[1]).

Auch in den ‚Webern' fehlt die letzte dramatische Vertiefung. Hier treten einzelne Personen nicht mit-, sondern nacheinander aus der großen Schar der hungernden und revoltierenden Weber hervor (Bäcker, Baumert, Hilse usw.) Aber auch ihre flackernden Erregungen und ihre wenig „überragenden" Schicksale sind von so anekdotischer und flächenhafter Art, daß sie der Webermasse mit ihren grauen Elendzügen und ihrer Mut- und Tatlosigkeit kein dramatisch-tragisches Gepräge verleihen, weil wir ihrem „Ausbruch" keine menschliche Bedeutung zusprechen können. Das Ganze zieht an uns wie ein Bildstreifen vorüber und macht einen vorzugsweise epischen Eindruck. Das Drama aber, dessen ungeheure Bewegtheit Zug für Zug durch unser Herz hindurchgehen sollte, scheint im allgemeinen doch die „monarchische" Rolle eines Helden oder einer kampfhaften Gesamtpersönlichkeit zu verlangen, wovon alle Strebungen ausgehen, worum sie als ihren Mittelpunkt kreisen, wohin sie alle als auf ihren geheimen Zielpunkt immer wieder zurückwirken.

2. Besser als die Masse eignet sich für den Mittelpunkt des Dramas augenscheinlich die Kleingruppe. Aber auch da bleiben die Grundverhältnisse unverändert. In der Zweieinheit Shakespearischer Dramen, wie ‚Romeo und Julia' oder ‚Antonius und Cleopatra' hat immer eines die Führung, das andere erscheint wie seine verselbständigte (auch wohl gegensätzliche) Wesensausstrahlung und ist mit seinem poetischen Dasein von ihm abhängig wie ein Teil vom Ganzen. Was wäre Julia ohne Romeo? Ohne ihn könnte sie kein tragisches Schicksal erleben; freilich auch er nur, insofern er auf eine Julia trifft; aber dramatisch wirkt nur die Energie, welche die Liebe zu dieser Julia in ihm entfesselt. So wird er auch der eigentliche „Führer" der Handlung und zieht auch den tragischen

[1]) Immerhin bildet die leidende Familie hier doch eine Einheit, unter deren Gliedern kein einziges eine wahrhaft dramatische Aktivität aufbringt. Das ist freilich bei Otto Ludwigs verunglückten ‚Makkabäern' der Fall; aber hier überragt die Gestalt des Judas alle seine Angehörigen derart, daß wir eigentlich nur ein Drama mit einem Helden (und seiner Umgebung) vor uns haben.

Digitized by Google

Schlußstrich unter den kurzen gemeinsamen Lebenslauf. Immerhin wirkt Julia an dem gemeinsamen Schicksal tätig mit. Man könnte wohl auch an einen Titel denken wie ‚Othello und Desdemona', aber dann müßte auch das Entstehen dieser Liebe dargestellt und nicht nur erzählt werden; dann müßte auch das Weib an der tragischen Verschlingung positiven Anteil haben. Auch ist Othello nicht in dem Maße ein Liebender wie Romeo. In der Liebe zu seinem Weibe verdichtet sich nur sein ganzes Ringen um die „andere Welt" überhaupt; mit ihrer vermeintlichen Untreue [1]) bricht sein Idealbild von dieser Welt zusammen; er tötet sie nicht nur aus verlorener Liebe. Desdemona mag uns menschlich noch so nahekommen — innerhalb des Othello-Dramas ist und bleibt sie „das Opfer des Othello" und nicht eine Verkörperung höchster Liebesglut wie Julia oder wie Kleists Penthesilea, neben der wieder Achilles schattenhaft wirkt.

Wieder anders geht es mit Goethes ‚Tasso'. Hier ist mit unsagbarer Feinheit in die Tragödie des Helden diejenige der Prinzessin eingeschlungen, ohne daß die Liebe beider den „Inhalt" des Dramas ausmachte. Dennoch gibt sie den Hintergrund und die „Seele" des Ganzen ab. Alles, was an Tasso dramatisch-tragisch ist, was ihn aus vielen kleinen Klagen und Plänkeleien in wirkliche Kämpfe hineintreibt und ihm zum Verhängnis wird, klingt in diesem Verhältnis an und vollendet sich hier, wie es ja Leonore mit in die Verzweiflung hineinreißt [2]). Beide sind noch enger verbunden als z. B. Iphigenie und Orest, doch auch diese machen eine feste Zweiergruppe aus, wobei Orest und nicht Iphigenie der Träger der dramatischen Handlung ist [3]). Tasso und Leonore sind nicht in dem Maße „die Helden" des Dramas, wie z. B. Romeo und Julia, da die Prinzessin viel zu zart gezeichnet und ihre Liebe viel zu geistiger Art ist, als daß sie sich der Freskotechnik einer eigentlichen Handlung fügen könnte. Leonore tritt gleichsam nur vorübergehend aus ihrem seelischen Bereiche hervor und muß sich schmerzhaft wieder dahin zurückziehen, ohne daß sie für ihre Liebe kämpfte wie Julia. Auch ist für sie das „Höfische" so selbstverständlich wie für Alfons, also ohne dramatische Triebkraft. Tasso aber sucht Liebe und Leben, Anerkennung und Ruhm zu-

[1]) Bezeichnend genug, daß er überhaupt daran glauben kann — echte Liebe kennt keine Eifersucht.

[2]) Das zeigt sich auch in der beherrschenden Stellung der Szenen, wo sie beide auftreten oder wo von ihren Beziehungen die Rede ist. Vgl. B. Seuffert in der Germ.-Rom. Monatsschrift, Bd. 3, S. 570 f.

[3]) Freilich ragt er tief in den Vorgang hinein, dem die Schwester so gut wie ganz angehört, während Pylades rein um der Handlung und des äußeren Konfliktes willen da ist.

Digitized by Google

gleich zu ergreifen, wird von der Woge mächtig emporgetragen und dann ins Nichts zurückgeschleudert. Nur er hat rechtes dramatisches Leben. In der verhältnismäßigen Unbewegtheit, in der mehr epischen als dramatischen Anlage der Prinzessin und in ihrer geringen Schichtung beruht wohl die vielbesprochene „Uneinheitlichkeit" des Werkes [1]), die man besser als mangelnde Dichtigkeit bezeichnen könnte.

Eine mehrgliedrige Gruppe von weit stärkerem dramatischem Gehalt als der ‚Ugolino' zeigt Schillers ‚Braut von Messina', bezeichnenderweise ein Chordrama, in dem aber die geteilte Masse des Chores ohne Bedeutung für den Vorgang ist und auch in die Handlung kaum eingreift. Die Herrscherfamilie bildet eine geschlossene Einheit, insofern sie durchaus unter dem alten Erbfluche steht und von Orakeln getäuscht und gehetzt wird, woran alle ihren Anteil haben; freilich gilt das zunächst nur für die äußere Handlung, doch weist es auf den inneren Vorgang hin: auf die Flucht vor der eigenen Leidenschaft und ihren Folgen, die sich im Wesen und Handeln aller spiegelt und die erst am Ende durch Don Cesars Freitod wahrhaft überwunden wird. Offenbar glaubt Schiller an die seelische Belastung dieses engeren Kreises mit der immer stärkeren Auswirkung dunkler Zusammenhänge, die aus dem eigenen Herzen, aus dem Familienerbe und selbst aus dem Weltinnern empordringen, um blühendes Leben zu vernichten. Diesen finsteren Mächten waren und sind sie alle preisgegeben, die Herren und Diener, die Vorfahren und die Gegenwärtigen – in Gruppen und Massen wirkt das Dämonische immer überzeugender als bei Einzelmenschen von einer gewissen Höhe, denen wir eine überragende geistige Klarheit zutrauen. Sie alle versuchen, „das verhängte Geschick klüglich zu wenden" und „müssen es selber erbauend vollenden"; dies „Geschick" ist kein tückischer Dämon, der mit den Menschen Fangball spielt, wie in einer albernen „Schicksalstragödie", sondern die finstere Ballung dessen, was uns alle täglich und stündlich umgibt und was nur an bestimmten, angriffsfähigen Persönlichkeiten ganz besonders erschütternd zur Wirkung und zur Erscheinung kommt. An dem Ringen mit diesem Schicksal haben sie alle Anteil, nach Maßgabe ihrer dramatischen Lebenskraft. So wird denn als „Erfüllung" und reinste Ausprägung der alten gemeinsamen Dämonie Don Cesar zuletzt zum „Helden" der Tragödie, der sich über seine „Gruppe" erhebt, indem er die letzten Schranken durchbricht und den Frieden der Seele auf einer Ebene oberhalb des Lebens mit seinen Lockungen und Ängstigungen wiederfindet. Freilich ist er sich an der innigsten Verbundenheit mit seinem Hause, an der unglücklichen Liebe

[1]) Vgl. B. Seuffert a. a. O., S. 582.

Digitized by Google

zur Schwester und an der eigenen Bluttat klargeworden über den dunklen Untergrund seines eigenen Daseins. So wird die „Gruppe", worin der Held aufwuchs und über die er sich erheben muß, ohne sie ganz zu verleugnen, zu einem bedeutenden dramatisch-tragischen Motiv des „Heldentums".

Auch die Zweiheit der Hauptfiguren, wie sie Grabbe liebt, hat mit der Heldengruppe nichts zu tun, weil ihr die innige Verbundenheit jeder „Gruppe" fehlt. Napoleon und Blücher, Don Juan und Faust, der Staufer und der Welfe treten nach einander oder umschichtig auf, berühren sich vielleicht auf Augenblicke, bleiben aber im Innersten getrennt: ein Zeichen dafür, daß es dem Dichter nicht gelungen ist, die Gegensätzlichkeit, wovon das Drama und die dramatische Person lebt, in einer einzelnen Figur mit ihrer Schichtung zum Ausdruck zu bringen — oder daß er sich dieser Aufgabe gar nicht bewußt wurde, weil in seiner eigenen, dämonischen Seele die verschiedenen Zustände mit ihren Wertungen und Zielsetzungen zu unvermittelt abwechselten [1]).

3. Was von den Hauptpersonen gesagt wurde, gilt mit gewissen Einschränkungen für die dramatischen Figuren überhaupt, also auch für die sog. Neben- oder Hilfsfiguren. Sie unterscheiden sich von den großen Gestalten äußerlich durch den geringeren Umfang ihrer „Rolle", innerlich durch die mindere Dynamik und Bedeutung ihres Tuns und Planens, wie durch die beschränkte Reichweite ihrer dramatischen Energien. Vor allem sind sie nicht, wie die Hauptfiguren, unmittelbar auf das große Weltgeschehen oder auf den Kampf mit dem Schicksal ausgerichtet, soweit sie nicht, gleich dem Chor, zu „Deutern" und Betrachtern bestellt sind. Aber sie haben insofern teil an dem „zentralen Problem", als sie den Hauptfiguren helfend, beratend, fördernd oder hemmend zur Seite oder auch feindlich gegenüberstehen, oder in deren Tun und Treiben schrittweise eingreifen. Neben dieser Hilfsfunktion aber dürfen die meisten dieser Figuren (besonders diejenigen höheren Grades, die unmittelbar neben dem Helden zu stehen scheinen) alle ihre eigenen Ziele verfolgen, dabei ihre eigenen Wege gehen und ihr eigenes Gesicht weisen. Es zeigte sich oben schon, daß sie dabei, je weiter sie sich vom Mittelpunkt des Vorganges entfernen, um so mehr Eigenfarbe, um so kräftigere Züge nach der sinnlichen Seite hin entfalten. In der lebhaften Tätigkeit (z. B. auch als Intriganten), in ihrem ganzen Gebärdenspiel und ihrer scharf charakterisierten (bisweilen „chargierten") Ausdrucksweise zeigt sich ihre dramatische Art, die immer vorzugsweise mimisch sein wird. (S. unten S. 415 ff.)

[1]) Vgl. die oben S. 262 genannte Arbeit von Fr. Martini.

Digitized by Google

§ 5. DIE NEBENFIGUREN

a) Ihr Wesen und ihre Grenzen

1. Daß die Nebenfiguren auf irgendeine Weise mit der Handlung verflochten werden, daß sie „dramatisch" im engeren Sinne wirken, ist wünschenswert, hat aber seine Grenzen. Wollte der Reitknecht, welcher die Meldung bringt: „Die Pferde sind gesattelt", seine Worte hochdramatisch „vortragen", so würden wir ihn auslachen. Eine gewisse Bescheidenheit gehört durchweg zur Zeichnung aller Nebenfiguren, die niemals so stark „die Bühne ausfüllen dürfen" wie eine Hauptfigur; es sei denn, daß ihnen eine bedeutende Szene eingeräumt wird, wie dem braven Melvil bei dem letzten Gange oder dem Grafen Leicester während der Hinrichtung der Maria Stuart in Schillers Drama [1]).

Otto Ludwig hat den Unterschied an der (fein ausführenden) Behandlung der Hauptfiguren und der (gröberen, freskoartigen) Zeichnung der Nebengestalten bei Shakespeare gut beobachtet:

„In den Helden ist eigentlich der dramatische Kampf. So sind sie Mittelpunkte der Stücke. — Alle Finesse der psychologischen Ausmalung bloß im Helden, die übrigen Figuren dagegen alle mehr nur wie skizziert. Alle anderen Gestalten haben nur den Helden zum Gegenstande ihres Handelns und Sprechens. Othello spricht nur mit seiner Leidenschaft, Jago ist bloß ein Erreger und Helfer derselben." (Bd. 5 S. 202.)

Je geringer die Bedeutung und der Umfang einer Nebenfigur, um so schlichter, unauffälliger, vor allem typischer wird ihr Auftreten sein müssen, so daß sie eher als ein Stück des „Milieus" wirkt, an dessen Atmosphäre sie auch in bescheidener Weise teilhaben kann. Nicht umsonst trägt Lessings Just eine verschlissene Infanterieuniform; sie paßt zu der Lage seines Herrn, dessen Aufzuge auch Franziska sofort ansieht, daß er „die vorige Nacht kampiert" hat. Aber Just hat keine bloße Hilfsrolle, wie z. B. Okelly in der ‚Maria Stuart', der natürlich einen höchst aufgeregten, nicht gerade gepflegten Eindruck in Anzug, Gebärdenspiel und Redeweise machen muß, so kurz seine Rolle ist. Gerade er bringt ja einen bedeutenden „Umschlag" durch die Art seines Erscheinens rasch zum Ausdruck.

[1]) Im Lustspiel können sich Nebenfiguren im allgemeinen breiter ergehen wie z. B. Riccaut in Lessings ‚Minna von Barnhelm', Frau Marthe Rull mit ihrer Schilderung des Kruges bei Kleist oder der alte Brenninger mit seiner aus dem Ton des Ganzen herausfallenden, rührenden Erzählung in L. Anzengrubers ‚Kreuzelschreibern'.

Digitized by Google

Rechte Nebenfiguren und gute Rollen sind in Schillers ‚Wallenstein' Illo und Terzky, Gordon und der Kammerdiener oder der schwedische Hauptmann; auch Franziska, Just und Werner in Lessings ‚Lustspiel' gehören mit in diese Reihe. Es sind durchaus Figuren, die keine selbständige Handlung führen, ohne die auch der Vorgang bestehen könnte, die aber doch so weit ausgearbeitet sind, daß sie (wenn auch als „Vertraute") aus persönlichen Gründen und Einsichten, mit eigenen Mitteln und auf besondere Weise den Gang der Handlung mindestens an einzelnen Punkten bewußt oder unwillentlich hemmen oder fördern. Natürlich können sie ihre Aufgabe auch durch Widerspruch erfüllen, ohne daß sie darum zu „Gegenspielern" würden, zumal ihre Gegnerschaft immer nur Augenblicke lang dauert, wie z. B. der Streit zwischen Kottwitz und dem Prinzen von Homburg am Tage von Fehrbellin oder die Erörterung des alten Obersten mit dem Kurfürsten in der entscheidenden Beratungsszene Kleists.

2. So eigenwillig oder selbständig die „Bewegung" dieser Figuren zu sein scheint, haben sie doch kein Leben aus sich selbst, handeln nicht um ihrer selbst willen, sondern sind von Anfang an erfüllt und werden dauernd geführt im Hinblick auf die Hauptfigur oder auch auf ihre Gegenspieler (wie die irischen Hauptleute zunächst an Buttler gekettet sind und mit diesem der Aktion des Octavio dienen). Auch als Vertraute („Confidents") der Hauptfiguren [1]) können sie deren Wesen nicht durchschauen oder halten sich an eine besondere Richtung ihres Willens, wie R. Wagners ‚Walküre', die dann freilich streckenweise zur Hauptgestalt einer Teilhandlung des „Ringes" wird. Immer bleibt die Hauptfigur die am stärksten geschichtete, die widerspruchsvollste und wandlungsreichste unter allen; ihr kommt auch nicht der eigentliche Gegenspieler gleich (so wenig wie der Mitspieler, wie wir bei der Betrachtung der Heldengruppe ausführten). Irgend etwas Beschränktes haftet den Nebenfiguren immer an [2]). Damit ist nicht gesagt, daß sie sich nur auf der vordergründigen Ebene bewegen dürften. Der Oberpriester in Grillparzers Hero-Drama (der freilich

[1]) Vgl. unten S. 303 f., auch oben S. 280.

[2]) Es ist bekannt, daß später der „Expressionismus" (um 1915) sich sogar bemüht hat, die ganze Figurenschöpfung in einem Drama unter den Gesichtspunkt der reinen Ausstrahlung zu beugen, nur die Hauptfigur ernst zu nehmen und allen anderen eine Art Schattendasein zuzuschreiben. Ein solcher Versuch ist nur möglich im Rahmen einer Demonstration, besonders von metaphysischer oder von humanitärer Art (wie sie durch das sattsam bekannte „O Mensch" bereits angedeutet wird). In einer echt dramatischen Darstellung müssen, wie alle ihre anderen Elemente, so auch die Figuren ihr Eigenleben, freilich dichterischer Art, erhalten und nur dadurch offenbaren sie ihre wesentliche Beziehung zu dem Helden selbst.

Digitized by Google

zum Gegenspieler heranwächst) oder Melvil in Schillers ‚Maria Stuart' greifen in die tiefsten Handlungsgründe ein, ohne freilich deren Problematik ganz zu verstehen.

Viele Erziehergestalten in den typischen Entwicklungsdramen (z. B. Gurnemanz in Wagners ‚Parsifal') wandeln auf der Höhe des Ideales; aber auch da zeigen sie eine gewisse Enge und Beschränktheit, über die nur die große Meistergestalt Hans Sachsens bei R. Wagner hinauswächst, die aber damit auch die Führerrolle an sich reißt und den „Helden", Walter Stolzing, in dramaturgischer Hinsicht schädigen würde — wenn man nicht beide als eine Heldengruppe auffassen könnte; denn was Stolzing wird, das wird er durch Hans Sachs; dieser weckt alle Kräfte in ihm auf, die sich dann freilich so herrlich entfalten, daß der alte Meister in dem jungen Sänger wieder die Vollendung seiner eigenen Person und seiner Kunst sehen kann. Ähnlich steht es mit Kleists Prinz von Homburg und dem Kurfürsten, die auch am Ende — als gleichwertige Figuren — ihre Hände so fest ineinander zu schlingen scheinen, daß sie beide zusammen das rechte ideale Brandenburgertum verkörpern.

In den weitaus meisten Fällen aber bleibt es bei der einseitigen, äußerlich bewegten und innerlich starren Beziehung der Nebenfiguren auf eine bestimmte Wesensschicht des Helden und ihre Werte, die dann bei den Vertrauten etwas „handfester" zu erscheinen pflegen oder aber so abstrakt und lebensfremd „gesagt" werden, daß sich solche Gestalten jedenfalls dramatisch nicht auf eine Linie mit dem Helden erheben. So steht ungefähr der schwedische Hauptmann bei Schiller in einem seelischen und dramatischen Verhältnis zu dem gefallenen Max Piccolomini, dessen Reitertod ihm mehr oder weniger rätselhaft, aber deswegen nicht minder ehrwürdig erscheint. Auch wo sie aus idealen Motiven handeln, werden die Nebenspieler doch erst im realen Raum wirklich „aktiv" und bleiben damit in ihrem „Aktionsradius" einigermaßen beschränkt, schon damit dem „Volumen" des Helden innerhalb des Ganzen nicht zu stark Abbruch geschähe. Das starke Überwiegen einer Nebenfigur hat Goethes ‚Götz' (Adelheid!) und Schillers ‚Carlos' (Posa!) erheblich geschädigt, zumal auch in dem letzteren Drama die beiden Freunde keine eigentliche Gruppe bilden; dazu geht Posa viel zu selbständig und selbst geheimnisvoll vor, zum Schaden derer, die er retten will.

3. Das Eigenleben der Nebenfiguren, die wenigstens scheinbar alle aus eigenen Motiven handeln und ihre eigenen Wege verfolgen, wird, wie gesagt (oben S. 279) gern durch mimische Mittel angedeutet, was ja ihrem Wirken im realen Raume entspricht; auch das „typische Zubehör", z. B. des Offiziers usw. wird hier stärker betont werden, wie überall da, wo wir uns von dem Kern des dramatischen Vorganges weiter entfernen (s. oben S. 280). Das bedingt für den Dichter (um hier vom Bühnengestalter

Digitized by Google

zu schweigen) vor allem eine „derbere" innere und äußere Begründung des Handelns, letztere z. B. in den Reden der Figuren; ihre Rede muß gegen die der Hauptfigur immer einigermaßen abgetönt und minder reich an großen, tiefen Gedanken, eher erfüllt mit gewissen Alltäglichkeiten erscheinen; sie verrät weniger Vernunft und mehr Verstand; weniger Traumhaftes und Dämonisches, dafür mehr Anschaulich-Sinnliches; sie bringt neben ganz Allgemein-Idealem mehr Typisches, was sich doch ganz individuell, ja auch „chargiert" geben kann (wie z. B. bei Schillers Isolani und Tieffenbach). So kann seit alters der Dialekt oder doch eine idiomatische Redeweise hier am ehesten auch in ein hohes Drama eintreten [1]) und im „bürgerlichen Stück" mit seiner mehr der Alltagssprache angenäherten Redeweise wird die Sprache der Nebenfiguren leicht ins Gewöhnliche oder auch ins Karikierte übergehen (was auch z. B. Goethes Famulus Wagner nicht fremd ist, während seine „nassen Knaben" in „Auerbachs Keller" geradezu einen Jargon sprechen). Überaus fein hat Goethe seinem Gretchen in einigen (besonders den früheren!) Szenen eine ungrammatikalische Sprechweise im Volkston gegeben, die ihre harmlose Schlichtheit andeutet, während ihre Rede in der Kerkerszene, ohne je pathetisch zu werden, eine sehr große Höhe erreicht, indem sie Tiefstes mit ganz schlichten Wendungen — nicht eben ausspricht, aber vielsagend andeutet.

So dient die Anlage und Anordnung der Nebenfiguren dem sphärischen Gesamteindruck der dramatischen Darstellung und läßt auch wieder die reichere Schichtung des Helden deutlich, aber mit Schwächungen und Brüchen, hervortreten. Hier ist noch hinzuzufügen, daß die Nebenfiguren nicht nur im Gesamtkörper des Dramas bescheidenere Gliederdienste tun, sondern auch in der Längserstreckung mit ihrer Tätigkeit beschränkt sind. Es gibt Figuren, die sich besonders in der ersten Hälfte und andere, die sich im absinkenden Drama hervortun. Hanna Kennedy geht zwar durch Schillers englisches Trauerspiel hindurch, aber an bescheidener Stelle, immer in merkwürdigen, vervollständigenden Gegensätzen zur Heldin. Im Anfang spricht sie ihr Mut und Trost zu, in der Mitte warnt sie sie vor übertriebenen Hoffnungen, am Ende läßt sie mit ihrer nicht ganz verständnisvollen Fassung die seelische Höhe ihrer Königin erst recht hervortreten. Aber Paulet hat nur am Anfang größere Bedeutung und Melvil tritt erst am Ende auf. Mortimer wird gleichsam von Leicester abgelöst,

[1]) Schon die Sprache der Kilikischen Amme in den ‚Choephoren' des Aischylos ist einigermaßen vulgär. Vgl. auch die Wächter im ‚Agamemnon' und in der ‚Antigone' des Sophokles. Vgl. unten S. 415 ff.

Digitized by Google

Davison hat nur eine zeitweise Bedeutung; er dient als Puffer zwischen Elisabeth und Burleigh und muß sich mit zwei Szenen begnügen (bis auf seine sporadische Einführung in II 1). Wir müssen, besonders in der zweiten Hälfte des Dramas, neue Figuren einfach hinnehmen, weil sie sich aus dem Fortschritt der Handlung und aus der inzwischen um den Vorgang gewobenen Atmosphäre verstehen lassen, wie Johann Parricida in Schillers ‚Tell'.

b) Das Gegenspiel

1. Die bedeutendsten unter den Nebenfiguren sind natürlich die Gegenspieler, und zwar besonders jene, die nicht nur in einigen Szenen dem Helden in die Arme zu fallen suchen oder hinter der Szene ihre Rolle spielen (wie der Großinquisitor in Schillers ‚Carlos'), sondern die entweder durch die ganze Handlung hin oder doch in entscheidenden Abschnitten deutlich hervortreten und entscheidende Wendungen herbeiführen. Auch sie sind äußerlich und innerlich mit dem Helden eng verbunden und rechnen mit seiner Art (soweit sie sie verstehen); äußerlich, indem ihr ganzes Handeln auf seinen Sturz oder seine Wandlung zielt; innerlich, indem sie mit ihrem Aufbau und ihrer (immer etwas bescheideneren) Schichtung durchaus auf den Helden „abgestimmt" sind, so daß sie oft wirklich wie „negative Ausstrahlungen" seiner Persönlichkeit nach bestimmten Seiten hin erscheinen. Wir haben schon darauf hingewiesen (s. oben S. 179 f.), wie stark Octavio, aber auch Buttler (der erst zum Gegenspieler wird!) von dem Ehrgeiz bestimmt sind, der Wallensteins ganze Seele erfüllt — wenn er auch bei ihm vielleicht in „nobleren" Formen erscheint; ähnliches gilt von der Brechung des Macht- und Besitzhungers des Friedländers in den Seelen seiner Soldaten wie Isolanis, der irischen Hauptleute usw. Auch Octavio und Buttler sind diesen Motiven nicht fern; wenn Max ganz rein von ihnen ist, so erscheint er doch gerade als vollendeter Gegensatz Wallensteins mit seiner Auffassung von Pflicht und Ehre; so wird er nur durch diesen Gegensatz belebt und dramatisch in Bewegung gesetzt.

Die höchste Gestaltung des „zweieinheitlichen Gegenspieles" in der dramatischen Literatur ist natürlich das Verhältnis zwischen Faust und Mephistopheles. Man hat längst gesehen, daß der böse Geist, der „stets verneint", nur die nach außen getretene und dämonisch verkörperte Ausstrahlung alles Nächtigen, Leidenschaftlichen, Begehrlichen, Bitteren in Fausts Seele ist. Trotzdem ist es Goethe gelungen, ohne allzu starke Anleihen bei den volkstümlichen Quellen seines Dramas, diesem Teufel aus der Hölle sozusagen eine Scheinexistenz von leibhafter Art zu geben,

Digitized by Google

so daß uns der Erfolg oder Mißerfolg Mephistos im einzelnen und auf der ganzen Linie ebensosehr „angeht" wie das Schicksal Fausts.

Das Gegenspiel ist immer dann am wirksamsten im dramatischen Sinne, wenn es zugleich einen Anwalt in der Seele des Helden hat, auf sie zurückstrahlt und wie ihre verkörperte Selbstverneinung wirkt — wie ja denn auch Mephisto Fausts hohes Streben durchweg ironisiert. Nur bleibt er in engen Grenzen befangen, während Faust immer von einem zum anderen Plan und Streben übergeht und von vornherein entschlossen ist, sich an keinen Genuß, aber auch an keine Art seiner Existenz zu verlieren. Der Erfolg ist der, daß er auf dem Wege zur „Katastrophe" weiter fortschreitet, scheinbar in trotzigem Beharren auf der eigenen Linie, in Wahrheit unter dem steten Einfluß der Gegenrichtung, die immer irgendeinen Nebenwert, z. B. den der Rache (wie bei Schillers Karl Moor mit seinen Weltreformplänen) in den Vordergrund drängt. Letzten Endes muß natürlich auch der Gegenspieler oder das Gegenspiel der inneren Integration des Vorganges dienen, was die Auslegung im einzelnen festzustellen hätte.

2. In der dramatischen Literatur nimmt der Gegenspieler nicht selten die Stelle des Intriganten ein; er kämpft um niedere, irdische Ziele mit sehr irdischen Mitteln, mit Lüge und Betrug, die er nur anwenden kann, weil er sich über die eigentümliche Verblendung und sonstige Angriffsflächen des Helden klar ist; von diesem unterscheidet er sich wieder durch eine gewisse Einseitigkeit und ein Übermaß von berechnendem Verstand, während ihm jede höhere Vernunft, jedes ideale Streben fern sind — soweit er nicht als Fanatiker im Sinne einer Idee handelt. Die höchste Ausgestaltung dieser Rolle ist wieder Goethes Mephistopheles mit seiner fast überpersönlich-höllischen Besessenheit; aber wir dürfen nur an Shakespeares Jago, an Schillers Wurm und (in vornehmerer Ausführung) seinen Octavio erinnern, um zu zeigen, welcher Vieltönigkeit und auch welcher bedingten Werthaftigkeit dieses „Rollenfach" [1]) fähig ist. Da steht der unsympathische Gegenspieler, dem wir doch eine gewisse Achtung nicht verweigern können (wie denn Goethe jeden einen „Buben" nennen wollte, der den Octavio einen Buben hieße), der vielleicht am großartigsten in Goethes Alba und vollends in Schillers Burleigh erscheint, dessen Waffen freilich mehr der vernichtende Haß und die rücksichtslose Brutalität als List und Verstellung sind. In neuerer Zeit hat man sich mehr und mehr bemüht, beiden Seiten im Drama „gerecht zu

[1]) Über die Rollenfächer vgl. unsern Abschnitt: ‚Drama und Theater' im 2. Bande dieses Werkes.

Digitized by Google

werden", wie denn (in der Art der Hegelschen Dialektik) z. B. bei Paul Ernst beide Spieler einen an sich „berechtigten" Standpunkt vertreten. Nur darf diese Gerechtigkeit nicht so weit gehen, daß wir im Drama nicht wissen, wo wir hingehören. Goethe hat ja im ‚Egmont' durchaus nicht Partei genommen in dem Wortstreit zwischen Freiheit und Machtzwang, den sein Held mit Alba ausficht, aber er läßt uns deutlich merken, daß bei dem folgenden Konflikt zweier Dämonen „das Liebenswürdige untergeht und das Gehaßte triumphiert" [1]). Auch E. Kolbenheyer als Dichter von „Gregor und Heinrich" läßt uns nicht daran zweifeln, auf welcher Seite er steht.

3. In manchem großen Drama, besonders der neueren Zeit, gibt es eine Reihe von solchen Gegenspielern, die sich im günstigen Falle zu einem „Gegenspiel", zu einer Art von Antikosmos dem Helden, seiner Welt und seinem Wesen entgegenstellen. Das bedeutet, daß die einzelnen Gegner nicht einfach kommen und gehen am losen Faden der äußeren Handlung, sondern daß sie einander unsichtbar die Hände reichen, sich auf verschiedenen Schichten der Welt wie in Teilen der Handlung ablösen, wie der Fortschritt des Vorganges es erfordert. Die Verbindung der einzelnen Gegenspieler kann nun auf verschiedene Weise erfolgen. Die eine Art, das „geteilte Gegenspiel" ist z. B. schon von J. Racine zu hoher Kunst entwickelt worden. Die Heldin seiner ‚Phädra' ist durchaus die im Titel Genannte, im Gegensatz zu der griechischen Vorlage, dem ‚Hippolytos' des Euripides, wo eben der Jüngling die Hauptrolle spielt. Seine eigentliche Gegenspielerin (im „oberen Vorgang") ist da die Göttin, die er durch seine Sprödigkeit beleidigt hat und die nun, sich zur Rache, ihm zum Leide, die Seele der Stiefmutter mit heißer Liebesglut entflammt und damit die eigentliche Handlung anspinnt. Bei Racine ist die Gesamthandlung irdisch und der Vorgang innerseelisch, getragen von der Dämonie der Liebe, die als ein „Urgegebenes" wirkt. Von Anfang an erscheint diese Leidenschaft in der Art des Liebeshasses als Triebkraft der Handlung: Phädra hat den Stiefsohn bisher verfolgt, um ihre Glut zu verbergen. Nun werden Liebe und Haß zu gleicher Zeit entflammt durch Hippolytos' Neigung zu der von Racine erfundenen Nebenfigur der Aricia (innere Handlung von höherer Art); aber während diese mit der Königin gar nicht unmittelbar in Beziehung tritt, stachelt die „Vertraute" Önone erst die Liebe, dann den Haß der beleidigten Königin mit bedientenhaftem Eifer und mit vollendeter Rücksichtslosigkeit an, während sie für ihre Seelen- und Gewissensqualen nicht das geringste Verständnis

[1]) Dichtung und Wahrheit, Buch 20.

Digitized by Google

hat. So erscheint die „Amme" als Gegenspielerin auf einer ganz anderen Ebene als Hippolyt, mit dem auch sie eigentlich „nichts zu tun" hat. Als Gegenspieler des Hippolyt, also in zweiter Linie, erscheint hier wie im griechischen Drama Theseus, der ebenso wie Önone, wenn auch widerwillig, zu Phädras Verderben beiträgt, also nur etwa als „objektiver Gegenspieler" bezeichnet werden kann. So greifen Hippolyt (im Verein mit Aricia), Önone und Theseus an verschiedenen Stellen ein und erst nacheinander zusammen, um das tragische Ende herbeizuführen. Sie bilden freilich keine in sich geschlossene Gruppe. Aber aus ihrem Tun wölbt sich um die Königin herum eine tragische Atmosphäre, deren Ausstrahlungen sie zuletzt erliegt, weil ihre eigene Seele diese Gegenkräfte aufgerufen hat und sich ihrem Angriff darbietet. Es ist von hohem Reiz, zu sehen, wie sich da (im „wechselseitigen Gegenspiel") eine Art von Gegenhandlung gegen Hippolyt selbst richtet, in dem manche sogar den Helden des Dramas sehen wollten. Theseus ist von willentlichem Hasse erfüllt, der durch Mißverständnisse und Verleumdungen gelenkt wird, also keinen so seelischen Hintergrund hat wie bei Phädra, dabei trägt aber die auf sie gerichtete Gegenhandlung einen vorzugsweise geistigen, mittelbaren Charakter — denn Hippolyt unternimmt ja nichts, um der Königin zu schaden, unterläßt vielmehr die Anklage, die in einer Rechtfertigung seiner selbst liegen würde. Alles ist hier auf feine, leise Töne gestellt und wo Derberes zum Ausdruck kommt, wie bei der Amme, fühlen wir bereits den höfischen Grund und Boden schwanken, auf dem wir stehen. Ein Weitergehen auf dieser Bahn, etwa bis zur bewußten Vernichtung des geliebten Mannes durch die zurückgewiesene liebende Frau, würde den Seidenfaden zerschneiden, der dieses ganze Gebiet umzirkt.

Wie anders greift Schiller in das geschichtlich-politische Leben mit all seinen Gewaltsamkeiten hinein! Für ihn gibt es eine andere Art, das Gegenspiel anzuordnen, die im ‚Wallenstein' gipfelt. Auch hier steht, wie in jener Tragödie des Euripides, eine ungreifbare, fast unsagbare Macht im Hintergrunde: keine Gottheit, aber der Kaiser mit seiner numinösen Autorität; er ist der unsichtbare und dramatisch-inaktive Gegenspieler, der zwar nicht ohne eine sehr „derbe" Gegenaktion gegen Wallensteins verräterische Handlung auskommt, sie aber nicht selbst in die Hand nehmen kann; er überträgt sie durch die Vermittlung Questenbergs, des Anwalts der Hofpartei und des dynastisch-absolutistischen Prinzips, also schon einer Vergröberung der kaiserlichen Idee, an Octavio, den rücksichtslosen Vertreter der militärischen Disziplin auch auf den höchsten Kommandostellen. Damit beginnt das abgestufte Gegenspiel: abgestuft nach der Höhenstellung der einzelnen Handlungsträger; weiterhin nach der Größe ihrer

Digitized by Google

Motive und nach ihrem Aktionsradius (der freilich in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer unmittelbaren Schlagkraft steht). Octavio selbst, dessen Tatkraft noch von persönlichem Ehrgeiz bestärkt wird, wird von der eigentlichen Bluttat entlastet; er beabsichtigt, Wallenstein lebend gefangen zu nehmen, damit an seinem Verrat zu hindern und seinem Richter zuzuführen. Er muß dazu freilich die furchtbare Drohung Buttlers überhören („Er soll nicht leben") oder sie nicht ernst nehmen. Bei Buttler nimmt der Ehrgeiz niedere, zugleich dämonischere Formen an, indem er sich mit Rachsucht, vielleicht auch mit Gewinnsucht, vereint. Bei seinen mörderischen Hauptleuten, die dann die grause Tat wirklich vollstrecken, kommt noch gemeine Geldgier und eifersüchtiger Neid auf den Nebenmann hinzu – die letzte Vergröberung der empirischen Motive Wallensteins, die sich nun gegen ihn richten. Damit hat Schiller das Musterbeispiel eines in sich abgestuften Gegenspiels in engster Verbindung mit einzelnen Zügen der Hauptfigur aufgestellt. Dieses Spiel wird noch verwickelt durch das mehrteilige „wechselnde Gegenspiel" im eigenen Lager des Friedländers: durch die Radikalen, die ihn zum Entschluß drängen, durch die mehr unentschiedenen Gefolgsleute, die jeden Augenblick abfallen können und zuletzt, auf der Höhe, durch Max, der sich in anderem Sinne als Buttler aus einem ergebenen Freunde in einen Gegenspieler verwandelt und seinerseits wieder durch Thekla gestützt wird, die ja auch auf ihre Weise von dem Vater abfällt. (Vgl. oben S. 179 f.)

§ 6. DIE GRUPPIERUNG DER FIGUREN

1. Mit der Scheidung zwischen Haupt- und Nebenfiguren, zwischen dem Spiel und dem Gegenspiel ist die Frage nach dem Zusammenwirken der Personen noch nicht erledigt. Dramatische Gestalten sind eben doch mehr als Schachfiguren; sie haben Leib und Seele und machen damit den Eindruck wirklicher Menschen mit ihrem eigenen Willen, auch wenn sie durchaus im dramatisch-organischen Sinne „geordnet" sind. Dank dieser Ordnung stehen sie alle zunächst in Beziehung zu dem Vorgang, den sie fördern oder hemmen, von dem sie auch ergriffen werden oder dem sie widerstreben; sie können aber diese Stellung zu dem geheimen Mittelpunkt des dramatischen Organismus nur „betätigen" durch ihr Zusammen- oder Gegeneinanderwirken mit anderen Figuren von dem gleichen oder verschiedenem Range. Auch diese zunächst mehr technischen Querbeziehungen aber müssen den Eindruck lebendiger, empirischer Wechselwirkung machen, die hin- und herübergehen, sich verschieben und wieder auf neuer Ebene zu einer höheren Vieleinheit zusammenschließen. So stehen sie

Digitized by Google

zwischen dem oft chaotischen Durcheinander der Menschen, das wir im Leben wahrnehmen und ihrer übersehbaren Zuordnung im Sinne der Idee. Wie auf einem großen, figurenreichen Relief oder einem Wandgemälde müssen sie zunächst zu kleineren, irgendwie „sprechenden Gruppen" zusammengefaßt und dann stufenweise in immer größere Gruppen und zuletzt in das Ganze eingegliedert werden. Im Drama können wir diese Gruppierung nicht so leicht übersehen wie im Bilde, finden uns aber ständig darauf hingewiesen und vollziehen sie in unserem Innern mit dem Fortschreiten des Vorganges.

Auf diese Geheimnisse des „Aufbaus" hat, im Hinblick auf die Bildkunst, bereits B. Seuffert mit seinen ‚Beobachtungen über dichterische Komposition' hingewiesen [1]). Er hat damit die starre Schematik seines Vorgängers R. M. Werner [2]) überwunden durch eine bewegliche, dem lebendigen Kunstwerk gemäßere Auffassung der Gruppierung. Werner hatte zwar richtig auf die Bedeutung einer Mittelfigur oder auch -gruppe im Drama geachtet, um die Spieler und Gegenspieler ringen, ohne ihr an Bedeutung gleichzukommen. Eine solche Mittelfigur ist z. B. Lessings Emilia Galotti, neben der die beiden Träger des „Widerspiels" (wie K. Sommer sagt [3]), der Prinz und der Vater Odoardo, zu einer gewissen Bedeutungslosigkeit herabsinken, wie wir denn selbst mit dem Prinzen kein echtes „Mitgefühl" verspüren. Eine Gruppe steht in der Mitte der beiden Häuser in Shakespeares ‚Romeo und Julia' [4]) oder zwischen dem Präsidenten und dem Musikus Miller in Schillers ‚Kabale und Liebe'. Werner wollte aber von hier aus das Drama weiter aufteilen und zeigte, daß jede Hauptfigur eine Kontrast-, aber auch wohl eine Parallelfigur neben sich haben kann, die oft unbewußt das Spiel des jeweiligen Gegners fördert; ja es gibt geradezu bewußte Vertreter des Gegenspiels beim Hauptspiel usw. K. Sommer hat in seinen kritischen Studien über die Gruppierung der Gestalten mit wünschenswerter Klarheit gezeigt, daß dieser starre Schematismus dem oft schillernden (auch „umschläglichen") Charakter der einzelnen Figuren wenig gerecht wird; auch abgesehen davon, daß eine Figur aus dem Spiel ins Gegenspiel hinüberwechseln kann (wie Buttler), kann ihre Bedeutung bald gleichlaufend, bald gegen-

[1]) Germanisch-romanische Monatsschrift, Bd. 1, S. 599 ff. u. Bd. 3, S. 569 ff., S. 617 ff.

[2]) R. M. Werner: Die Gruppe im Drama, in den ‚Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Festgabe für R. Heinzel', Weimar 1898, S. 17 ff., dazu K. Sommer a. a. O.

[3]) Vgl. S. 290 ff.

[4]) Über die „Heldengruppe" vgl. oben S. 274 ff.

Digitized by Google

sätzlich sein (wie bei Max Piccolomini) usw. So gelten die Scheidungen Werners bestenfalls für einzelne Augenblicke des dramatischen Vorganges; sie geben fruchtbare Gesichtspunkte her, unter denen wir die jeweiligen Funktionen wichtiger Nebenfiguren betrachten können, aber eine Spiegelung des dramatischen Kosmos im Lichte der persönlichen Ausgestaltung erlauben sie nicht.

2. Um ein beweglicheres Schema bemüht sich Kurt Sommer[1]). Auch er rückt den Mittelspieler (oder die Mittelgruppe) in die „symmetrale" Längsachse der Gesamtgruppe aller Figuren; „alle übrigen Gestalten gehören paarweise zusammen und verteilen sich so über den freien Raum. Dabei lassen sich alle Schattierungen des Verhältnisses zwischen den Personen ausdrücken". Freilich erhebt sich dabei die Frage, ob tatsächlich jeder Figur auf der einen Seite eine auf der anderen entsprechen muß, was Sommer als die Regel anzusehen scheint, und ob nicht z. B. das Gegenspiel (G) an Figuren weit reicher ausgestaltet sein kann als das Hauptspiel (S), was mit seiner stärkeren Verwurzelung in der realen Welt und mit seinem Vorwiegen in der abrollenden, gewöhnlich stärker auseinanderstrebenden, sich scheinbar auflösenden und oft sinnlich-mannigfaltigeren Handlung zusammenhängt. Ferner können wir die Figuren nicht einfach auf Linien in einer Ebene gruppieren, wie Sommer es tut, sondern müssen ihrer Stellung innerhalb einer dreidimensionalen Welt gerecht werden, wo die Figuren nicht nur neben —, sondern auch über- und hintereinander geordnet sind. Damit wird es sehr schwierig, mit Sommer aller Figuren in ein „Koordinatensystem" einzuordnen. Immerhin hat seine Betrachtung des Dramas *more geometrico* uns sehr wichtige Einsichten in die möglichen Verbindungs- und Beziehungsweisen der dramatischen Handlung gebracht.

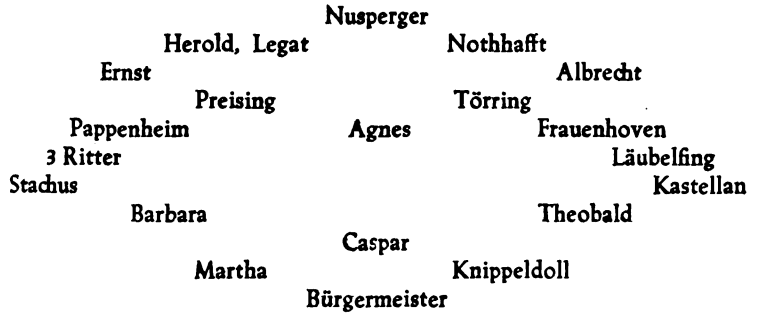
Unter den Beziehungsmöglichkeiten, deren viele sind, hat Sommer vor allem zwei herausgearbeitet und damit schon unseren Blick für den Aufbau der Personengruppe überhaupt geschärft. Die Figuren — wenigstens alle wichtigeren unter ihnen — müssen sich zu einer Art von Kette der Wirkung im Sinne der in der Zeit und im Raum verlaufenden Handlung zusammenschließen. Eine auf diese Art geschlossene Einheit nennt Sommer die Ringgruppe. Sie kann zur Not ohne Mittelgruppe bestehen, etwa in der einfachen Form der Raute (s. unten S. 292). Zu dieser mehr äußeren aber kommt eine innere Einheit, die auf der „Spiegelung", d. h. vor allem auf den seelischen Beziehungen der Figuren untereinander beruht; sie dient dazu, eine Mittelfigur (M) oder Mittelgruppe (die dann mit dem oder den

[1]) K. Sommer, Gruppierung der Gestalten im Drama, Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 18, S. 305 ff.

Digitized by Google

Helden zusammenfällt) von allen Seiten strahlenförmig zu beleuchten und, möchte man hinzufügen, die Gesamtatmosphäre des Dramas zu fördern. Hier spricht Sommer von einer Sterngruppe. Je nach der Art des Vorganges und der Stellung des Helden wird die eine oder andere Form überwiegen; es können aber auch beide Formen (zu einer Ring-Stern-Gruppe) verbunden werden oder es kann die eine Form etwa zu einem Doppelstern erweitert werden, wenn die mittlere Hauptgruppe oder -figur auf mehrere Ebenen ausstrahlt. Man sieht an Sommers Beispielen, daß auch die von ihm geschaffenen Kategorien keine ganz festen Einordnungsbegriffe, wohl aber fruchtbare Gesichtspunkte für die Analysen einzelner Dramen hergeben, da denn freilich von Fall zu Fall dauernd neue, einschränkende oder ausführende Bestimmungen zu treffen sind, immer entsprechend der Wandelbarkeit des Grundschemas und der dramatischen Form.

In den seltensten Fällen wird der Aufriß sich so klar und eindeutig ergeben, wie z. B. in einem Drama Hebbels, für den Sommer eine unverkennbare Geistesverwandtschaft mitbringt. Hier stimmt es tatsächlich, daß auf beiden Seiten einer Längsachse etwa gleichlaufende Figuren aufgereiht sind, die einander ungefähr (mehr auch hier nicht!) entsprechen. Auf Schillers „Meisterdramen" wäre sein Schema wenigstens nicht einschränkungslos anzuwenden, da oft wenigen Figuren auf der einen Seite, außer im 5. Akte bei Maria, eine große Anzahl von Personen auf der andern, bei Elisabeth, gegenüberstehen; denn jene schmachtet in der Einsamkeit des Kerkers, diese herrscht am Hofe! Freilich „wiegt" denn auch das figurenreiche Gegenspiel nicht mehr als das mit größerer Liebe ausgeführte, innerlich reicher geschichtete Hauptspiel. Sommer ist sich zwar des verschiedenen Tiefganges seiner Figuren bewußt [1]), aber wir müßten doch sein aufschlußreiches Schema der ‚Agnes Bernauer' eigentlich in die dritte Dimension verfolgen, um den wirklichen Verhältnissen und den bestehenden Verwicklungen gerecht zu werden [2]). Sein Schema sieht so aus:



[1]) „Der Stufenleiter der Stände parallel läuft eine zweite, welche die verschiedenen Entwicklungsgänge der Lebensenergie des Bewußtseins bezeichnet." (S. 321.)

[2]) A. a. O. S. 320; vgl. die einschränkenden Erläuterungen dazu auf den dort folgenden Seiten.

Digitized by Google

Fassen wir Caspar als Vertreter der Heldin in engerem Kreise auf, so ergibt sich da, auf niederer Ebene, eine zweite Sterngruppe.

Daraus geht hervor, daß die Gruppierung der Personen im Drama nicht zufällig, chaotisch, etwa auf bunte Figurenfülle oder auf einen fesselnden Reichtum an „Charakteren" berechnet, sondern mit dem organisch-sphärischen Gefüge des Ganzen gegeben ist, so daß sich im „Kosmos" der Gestalten das „weitstrahlsinnige Ganze" des Dramas spiegelt. Daher denn auch auf der einen Seite die tatsächlich-handlungsmäßige Verbindung der Figuren, die nicht nur in einer Ringkette um einen unsichtbaren Mittelpunkt herum, z. T. in jener einfachen Form der „Raute" verläuft, wie z. B. in Schillers ‚Braut von Messina'. (Sommer, S. 308.)

M 1: Isabella

S: Cesar G: Manuel

M 2: Beatrice

Selbst hier können schon die Fäden hin und widerlaufen, wie ja Beatrice durch bestimmte Züge ihres Wesens jeweils der Mutter und jedem ihrer Brüder ähnelt, weswegen sie auch jedem ihrer beiden Liebhaber auf irgendeine Weise verfallen ist und doch nicht aus dem Bannkreis der Mutter heraustreten kann. Das rührt dann schon an die zweite Art der Verbindung, die der seelischen Nachbar- und Querbeziehungen, die immer wieder auf das seelisch scharf bestimmte Ganze hinzielt; dazu kommt endlich die verschiedene Tiefenlage der Figuren, die den kugelmäßig-geschlossenen Eindruck des Ganzen erhöht.

3. Sommer wendet sich von seinen allgemeinen Erörterungen am Schlusse seines Aufsatzes zu den Artformen, zunächst des ernsten Dramas mit versöhnlichem Ausgang hin, wo die Mittelgruppe die entscheidende Aufgabe hat, einen Ausgleich zwischen den ringenden Mächten zustande zu bringen, wie z. B. in Lessings ‚Nathan' und Goethes ‚Iphigenie'; da zieht sie nicht nur die anderen Figuren im Ringe an und lenkt ihr Handeln, sondern steht auch im Mittelpunkt ihrer seelischen Regungen. Hier „hat der Held das Gruppenzentrum inne; im Schauspiel ist ein Gegensatz von Ringgruppe und Sterngruppe nicht — beziehungsweise noch nicht — vorhanden". Es fragt sich nur, ob diese Feststellung für alles, was wir „Schauspiel" nennen (darüber an anderer Stelle dieses Werkes) wirklich zutrifft. Zunächst hat A. Rogge[1]) gezeigt, daß von einem wirklichen „Ausgleich" — etwa im Sinne einer Gleichgültigkeit beider Parteien — im versöhnlichen Drama kaum die Rede sein kann, daß Iphigenie durchaus auf seiten Orests (gegen Thoas) steht und mit ihm die Sehnsucht nach der Heimat und nach dem Elternhause teilt; und kann man von Nathan

[1]) In ihrer, gleich der Sommerschen Arbeit, aus dem Hamburger Seminar hervorgegangenen Dissertation: Das Problem der dramatischen Gestalten im deutschen Lustspiel (1926).

Digitized by Google

behaupten, daß er den Streit zwischen zwei Parteien (etwa des Tempelherrn mit dem Patriarchen oder gar mit Saladin) zum versöhnlichen Ende bringt? Wenn im Schauspiel ein Ausgleich erfolgt, dann findet er nur in der Seele des Helden selbst statt, der hier von seiner Verkrampfung geheilt wird, wie in Lessings Lustspiel der verbitterte Major durch die überlegene gute Laune seiner Braut. Und auch da handelt es sich eigentlich mehr um Überwindung, als um Ausgleich. In Kleists ‚Prinz von Homburg' könnte allenfalls der Kurfürst als Ausgleichsfigur gelten; aber ist er der Held des Dramas? Steht er auch nur in der Mitte der Ringgruppe? Auch hier kann die überlegene Weisheit des Fürsten nichts besseres tun, als die reine, tiefere Natur des Prinzen gegen sein leidenschaftliches „Naturell" ausspielen, um ihn in höherem Sinne „zu sich selbst" zu bringen. Übrigens zeigt sich gerade hier an dem leidenden, mindestens tragisch-gefährdeten Helden ein ähnliches Spiel wie in der ‚Iphigenie'; auch hier haben alle wichtigeren Figuren „handelnd" mit dem Prinzen zu tun und schließen sich im Ring um ihn zusammen; zugleich aber stehen alle in einem tieferen Gemütsverhältnis zu ihm, ohne daß nur eine ihn ganz verstände (außer am Schlusse der Kurfürst). Diese seelischen Beziehungen, die das ganze Drama durchfluten und auch von einer Seite zur anderen hinüberwogen, überschneiden die tatsächlichen Handlungsmotive; ihrer beider Reibung erzeugt die innere Wärme des ganzen Vorganges, der uns ans Herz greift.

Die eigentliche Ringform (mit leerbleibendem Zentrum) bezeichnet Sommer als die „Gruppenform des Trauerspiels". Hier stehen „alle Personen, der Held eingeschlossen, auf der Peripherie des Gestaltenkreises und im Zentrum waltet nichts als das abstrakte Faktum, daß zum Schluß die Ausgleichung unter allen Umständen kommen muß, und sollte auch Spiel und Gegenspiel darüber zugrunde gehen. Die Schauspielform verwandelt sich in die Trauerspielform mit dem Augenblick, wo die Zentralgestalt verschwindet". Diese geschlossene Ringbildung schließt natürlich eine Sternbildung nicht aus. Nur richten sich jetzt die Gefühle der Nebenfiguren nicht auf die Mitte hin, sondern auf das Spiel oder Gegenspiel (wie sie denn auch von einer Seite nach der anderen wechseln können). Es bildet sich dann um die Ringgruppe her oder zu ihren beiden Seiten entweder ein Stern, wenn nur die eine Gestalt Aus- und Rückstrahlungen seelischer Art verspüren läßt, die andere aber kalt und einsam bleibt (wofür ich auf Goethes Mephistopheles verweise) oder ein „Doppelstern", wovon Sommer ein glänzendes Beispiel in Schillers ‚Maria Stuart' sieht (s. oben S. 291). Da können denn auf den beiden

Digitized by Google

äußersten Seiten Nebenfiguren stehen, die an der Handlung nur noch sehr äußerlich, wenn überhaupt beteiligt, aber als „Reflex"- (oder Spiegel-)Figuren für den Gesamteindruck unentbehrlich sind [1]).

Aus dem Vorangehenden dürfte sich ergeben, daß die reine Sternbeziehung eigentlich nur für Personen geringeren Grades in Betracht kommt, die zwar mit zu dem bewegten Gesamtbilde gehören und sich auch hier und da innerlich an der Handlung beteiligen, aber nirgends in den Gang der Ereignisse (etwa gar im großen) irgendwie bestimmend eingreifen. Das gilt z. B. von den meisten Soldatenfiguren in ‚Wallensteins Lager', aber auch von einer Reihe der Offiziere in den folgenden Stücken der Trilogie. Sie hat Schiller mit feinem Takt aus ihrem beständigen oder wechselnden Verhältnis zu Wallenstein gezeichnet, aber zu „tun" haben sie i. a. nichts. Nur die Pappenheimer Kürassiere haben das große Vorrecht vor allen anderen: sie bringen den Gedanken des „Promemoria" im Lager auf, sie sind es aber auch, die von dem verräterischen Friedländer mit vollem Bewußtsein und mit klarer Entschiedenheit abfallen. Damit treten sie aus der Sterngruppe heraus und in die Ringgruppe über; wenn sie auch nur einzelne Teile der Handlung beeinflussen, greifen sie doch in den großen Vorgang als dienende bescheidene Glieder mit ein.

§ 7. CHOR UND MASSE IM DRAMA [2])

a) Der Chor

1. Die Besprechung der Gruppenbildung im Drama hat uns schon mehrfach, besonders im Hinblick auf ‚Wallensteins Lager' (wir können auch auf

[1]) Wie eine „Reflexfigur" zugleich an dem dramatischen Vorgang beteiligt werden kann, läßt sich an dem Beispiel von Lessings ‚Dame in Trauer' nachweisen.

[2]) Ich verweise auf meine früheren Arbeiten: 1. Chor und Volk im antiken und modernen Drama (in meiner Sammlung ‚Gehalt und Form', 1925), S. 56 ff.; 2. Der Chor im Drama, im ‚Helikon', Bd. 3, S. 1 ff. Dazu die aus dem Hamburger Seminar hervorgegangenen Dissertationen: 1. L. Großmann, Chor, Volks- und Massenszenen in Schillers Dramen (Maschinenschrift, Auszug gedruckt 1921); 2. D. Schumann: Schillers Malteser (Maschinenschrift, Auszug gedruckt Hamburg 1923). — Weitere Literatur in der Arbeit von W. Lohmeyer, Die Dramaturgie der Massen, 1913, ferner H. Schauer („Chor") im „Reallexikon", Bd. 1. — Grundlegend aber ist und bleibt Schillers Aufsatz ‚Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie' (vor der ‚Braut von Messina'). Recht fruchtbare Gedanken über die geschichtlichen Wandlungen und die verschiedenen Funktionen des Chores und seiner Ersatzformen gibt J. Klöcking, Aufgaben des Dramas aus dem Geist der Zeit, in der ‚Deutschen Dramaturgie', Bd. 2, (1943), S. 169 ff.

Digitized by Google

die Bankettszene in Schillers ‚Piccolomini' hinweisen), auf solche Gruppen geführt, die trotz rascher, umrißartiger, vielleicht mimisch-fesselnder Darbietung den Eindruck des Massenhaften hinterlassen. Es liegt auf der Hand, daß diese Gruppen flächenhafter, typischer behandelt werden müssen als die von Hauptfiguren oder wichtigen Nebenfiguren gebildeten Einheiten. Freilich kann die Masse auch einmal in den Mittelpunkt des Dramas treten, worüber wir oben (S. 274 f.) gesprochen haben; dann wird die Masse zur Schicksalsgemeinschaft, die ihre Taten gemeinsam verrichtet, ihr Schicksal gemeinsam erleidet. Jetzt aber haben wir es mit der Masse als einer Häufung von Neben- oder Hilfsfiguren, von Gegen- oder Spiegelgestalten zu tun, die eben durch ihre Massenhaftigkeit eine gewisse Wucht erlangen und augenblickliche Wirkungen hervorbringen, die auch vielleicht bei irgendeiner schicksalhaften Wendung mittun oder ihr eine gewisse „Dichtigkeit" geben — niemals aber wirklich selbst die Entscheidung einleiten und planvoll durchführen.

Das ist der Fall, seitdem sich die von einzelnen Spielern getragene dramatische Handlung aus dem alten kantatenhaften Chordrama der Griechen losgelöst hat und der Chor zur bloßen „Masse", zur Nebenfigur niederen Ranges im Rahmen des dramatischen Gesamtspieles geworden ist, was seiner hohen poetischen Bedeutung zunächst keinen Eintrag tat. Mit der Verselbständigung des einzelnen Spielerpaares begann die griechische Tragödie — und das große Drama überhaupt — sich aus den Fesseln des chorischen Dithyrambus zu lösen. Der erste „Antworter" (Ὑποκριτής), der dem Chor als „Spieler" (in einer „Rolle") gegenübertrat, hatte dessen überragende Bedeutung gewiß noch nicht berührt, aber ihn doch bereits der Erde genähert. Wir können noch an dem späten Theseus-Dithyrambus des Bakchylides (s. oben S. 14) beobachten, wie die Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes, geschichtlich-mythisches Ziel gelenkt und die freie Reflexion des Chores damit gebunden wird. Ein Frage- und Antwortspiel[1]) zwischen dem Gesamt-Ich des Chores und dem Einzelsprecher brachte zwar noch keinen dramatischen Dialog, noch weniger eine dramatische Handlung. Erst als Aischylos den zweiten Schauspieler aufstellte, das (aus anderen Wurzeln gespeiste) Gespräch auf beide Sprecher verteilte und mit ihrer freien Bewegung in dem ideal charakterisierten Raum vor der „Skene" die Handlung schuf, konnte der Chor sich wieder seiner eigentlichen Aufgabe, der freien lyrischen Reflexion widmen, die nun aber an das Bühnengeschehnis anknüpfte und sich dramatisch(-zweistimmig) bewegte. Da aber sein Gesang oft so weit von

[1]) In der Art uralter Kultbräuche; vgl. R. Petsch, „Spruchdichtung des Volkes", S. 137 ff.

Digitized by Google

dem Gegenstande abschweifte wie die Siegeshymnen des Pindaros, so erreichte es der Dichter, daß die Handlung in eine höhere Sphäre erhoben und in der Phantasie des Zuschauers zum Vorgang umgebildet wurde – nicht zuletzt dadurch, daß jene Abschweifungen eine recht menschliche Atmosphäre um das Geschehen woben. Diese Aufgabe hat der Chor auch späterhin beibehalten, und wirkte damit tatsächlich (neben anderem) als der „idealisierte Zuschauer" (als den ihn W. Schlegel bezeichnete), der die Handlung unter den letzten Leitideen auffaßte. Freilich brachten es die griechischen Bühnenverhältnisse und der Zug der Handlung zwangsläufig mit sich, daß der Chor rollenmäßig eingekleidet und ausgestaltet, aber auch — auf seiner Orchestra außerhalb der Szene — zur Untätigkeit verdammt wurde. Mit diesem Doppelsein als Sprecher des Dichters und als „massenhafte" Bühnenfigur (niederen Ranges) erfuhr er eine wirklich dramatische Belebung im Sinne einer polaren Gegensätzlichkeit, die für bestimmte Stilarten des Dramas weit mehr als ein ehrwürdiges Nebenwerk bedeutete. Daher die Versuche neuerer Dichter (seit Schiller) den Chor wieder in seine Rechte einzusetzen, freilich immer im Hinblick auf Vorgänge von ganz bestimmter Art, die nur einer übergreifenden Schau zugänglich sind, weil dabei Urmotive menschlichen Handelns und Beisammenseins ins Spiel treten.

Was der Chor dem neueren Dichter bedeuten kann und was er sicherlich für Sophokles auf der Höhe seines Wirkens bedeutete (nachdem er seine kultische Gebundenheit mehr und mehr verloren und ehe er sich, wie bei dem späteren Euripides, zu einer rationalen Statistenrolle verflüchtigt hatte), das hat niemand besser ausgesprochen als Schiller in seiner berühmten Vorrede (‚Über den Gebrauch des Chores') zur ‚Braut von Messina' [1]). Nach Schillers Ausführungen umzieht der Chor die Tragödie wie eine lebendige Mauer (was ja auf der alten Bühne schon durch seine Bindung an die Orchestra, auf der heutigen durch allerlei Mittel der Regie betont wird); vermöge dieser Mauer schließt sich die Tragödie von der Wirklichkeit rein ab, um ihren idealen Boden rein zu bewahren; die Mauer aber, müssen wir hinzufügen, trennt nicht nur, sie verbindet auch: sie wirkt wie ein Gitter, durch dessen Öffnungen wir die Bühnenvorgänge in ihrer Seltsamkeit und ihrer geschlossenen Folge mit gespannter Seele wahrnehmen. Was der Chor und, sagen wir heute,

[1]) Der junge Fr. Nietzsche hat die Richtigkeit der Ausführungen Schillers im Hinblick auf die Chöre des Sophokles in seiner Ödipus-Vorlesung (1870) betont, H. Bogner hat sie soeben von neuem bestätigt: Die Bedeutung des Chores in der Tragödie des Aischylos (in ‚Das neue Bild der Antike', Bd. 1. 1942, S. 174 ff.).

Digitized by Google

alles Chorähnliche, „das Chorische" (s. Kap. VII, § 7) eigentlich bewirkt, ist die Umwandlung der gemein-modernen Welt in die ursprünglich-poetische (etwa im Sinne von Otto Ludwigs „Poetischem Realismus"); der Chor erinnert immer daran, daß die Figuren und die Situation auf der Bühne denen im Leben „ähnlich", aber nicht „gleich" sind, daß sie aber, was sie an sinnfälliger Lebendigkeit einbüßen, an Bedeutungsfülle wiederempfangen. Darum, sagt Schiller, übernimmt der Chor die gesamte Reflexion über die letzten Fragen und Gegensätze im Leben und Denken. Natürlich beherrscht die Reflexion auch weithin das Gespräch der handelnden Figuren, bleibt aber da notwendig einseitig und an den Augenblick gebunden; der Chor aber gibt ihm eine gewisse Allgemeinheit, ohne doch irgendwelche unverbrüchlichen Lehrsätze auszusprechen, vielmehr mit dem höchsten lyrisch-hymnischen Schwunge; durch den Dialog werden wir an das individuelle, durch das Chorische in allen seinen Formen an unser allgemeines Menschentum erinnert; so halten wir uns, dank dem steten Ineinanderwirken beider Elemente, immer in jener Schwebehaltung (zwischen dem Ideellen und dem Sinnlichen, nach Schiller), wo die Hintergründe des persönlichen Handelns und Denkens sichtbar werden. Auf dieser Lage tritt denn auch, gerade auf dem letzten Gipfel, das scharfe Denken zurück, weil es den schwersten Problemen des Lebens, z. B. dem Tragischen, doch nicht gerecht wird. Vielmehr wird hier gerade das Letzte, Unergründliche in menschlicher Erscheinung offenbart. Um so mehr tritt das Gefühl wieder in seine Rechte und der Chor ist dazu imstande, ein „lyrisches Prachtgewebe" um die Handlung zu legen und weiterhin die Sprache des Gedichtes wenigstens stellenweise in das ganz Unmittelbar-Poetische, d. h. eben ins Lyrische zu erheben [1]). Mit alledem siedelt sich das Drama, dank der Mitwirkung des Chores, immer kräftiger auf jener mittleren Ebene an, von wo wir mit ästhetischer Ruhe und dramatischer Bewegtheit, d. h. mit reiner innerer Teilnahme dem Vorgange zuschauen und uns doch von den die handelnden Figuren erregenden Leidenschaften in gemessenem Abstand halten [2]).

2. Alle diese Funktionen leistete der Chor schon in dem klassischen Drama der Griechen mit seiner überrollenmäßigen Wirkung. Dasselbe gilt von Schillers Chordrama und von allen Versuchen der Neueren, ihn wieder einzuführen, wovon bei der Besprechung der Tragödie (Bd. 2) die Rede sein wird. Die freien und doch gebundenen strophischen

[1]) Was natürlich vor allem der „Oper" zugute kommt, aber auch den rollenmäßigen Chören in R. Wagners Spätwerken nicht fremd ist.

[2]) Schillers Gedanken entsprechen (mit freier Fortbildung) die Chöre in zeitgenössischen Dramen, wie z. B. in Langenbecks ‚Hochverräter'.

Digitized by Google

Formen erlaubten ihm ein ständiges Hin und Her zwischen der jeweils erreichten Stufe der Handlung und ihren allgemeinsten Hintergründen; die lyrische Sprache mit ihrer „Überwirklichkeit" bewirkte ein ständiges Hereinragen des Vorganges, und die melische Gesamtwirkung bestärkte die allgemeine poetische Hochstimmung des Zuschauers, der sich auf der einen Seite über das Irdische erhoben, auf der anderen Seite aber dem Göttlich-Heroischen um so näher fühlte und unter dem Eindruck dieser Rhythmen, dieser gewählten Sprache, dieser Bilderfülle etwas davon verspürte, „wie spricht ein Geist zum anderen Geist".

Die Teilung in Strophe und Gegenstrophe bringt, wenn auch etwas schematisch, so doch in ihrer Art vortrefflich jene dramatisch-gegensätzliche Zweieinheit zum Ausdruck, die, auch abgesehen von „wirklichen" Streitigkeiten (im Sinne der Rolle, wie zwischen den Chören der Feindlichen Brüder bei Schiller) sehr leicht den augenblicklichen Stand der Dinge von zwei Seiten her beleuchten läßt: Alter und Jugend, die verschiedenen Geschlechter und Temperamente, Furcht und Hoffnung, oder auch Ursache und Folge und die logischen und weltanschaulichen Gegensätze kommen hier jedes für sich (z. T. als Ja und Nein) zur Sprache und fügen sich, auch ohne synthetische Abschlußstrophe, in unserer Seele zum Ganzen zusammen, das doch den Gedanken des ewigen Widerstreites menschlicher Wertungen von einer Szene zur anderen weiterträgt. Nachzitternde Sorge oder bewegter Rückblick auf überstandene Kämpfe erfüllt jeweils die Strophen der Parados in der ‚Antigone' des Sophokles (immer erneute Hinweise auf den siebenfachen Angriff auf die siebentorige Stadt Theben, auf den schrecklichen Anblick und die Wut des Gegners) — das Hochgefühl des Sieges, das Bewußtsein des Beifalles und des Beistandes der Götter beschwingt die Gegenstrophen, so daß beide wie ein Zwar — Aber [1]) zusammenpassen und ein innerlich sehr bewegtes Bild der vorausgegangenen Schlacht ergeben; ein Bild, aus dem sich die Wildheit der Zeit, auch der grausame Befehl des Kreon einigermaßen verstehen läßt. Jedenfalls wird damit die allgemeinste tragisch-widersprüchliche Atmosphäre umrissen, in der die Tragödie sich abspielen soll. Noch deutlicher ergänzen sich in Schillers Chordrama (V. 861 ff.) die auf einzelne Sprecher (nachträglich) verteilten, jeweils mit besonderer Stimmlage und Registrierung zu sprechenden Gebinde, die z. B. von künftigen Lebens- und Wirkungsmöglichkeiten sprechen („Sage, was werden wir jetzt beginnen, da die Fürsten ruhen vom Streit?"). „Einer aus dem Chor" preist in (selbst wieder gegensätzlich gehaltener) bewegter Rede Frieden und Krieg, „ein

[1]) Besser noch im Sinne des griechischen μὲν . . . δέ, das zwischen dem „Zwar — aber" und dem „Sowohl — als auch" schwebt.

Digitized by Google

Zweiter" das Fürchten und Hoffen im Tempel Amors, „ein Dritter" das Schöne, dann wieder „der Erste" die Freuden der Jagd, „der Zweite" den Zauber des Meeres und der kriegerischen Seefahrt. Natürlich liegen hier keine Parteiungen vor, nicht einmal unmittelbare Gegensätze, wohl aber eine Vielgestalt der Stimmen, in die sich die große Symphonie des Chores als Gesamtperson gliedert, entsprechend der Sehnsucht nach einem hohen Leben, das freilich nicht gerade heroisch ist. So weit Töne dieser Art angeschlagen werden, stehen sie zum mindesten zu einem großen Teile der „charakterisierten" Chorrede im Gegensatz. Das war im griechischen Chor nicht anders und hängt mit seiner schillernden Art zusammen.

Der reflektierende und selbst der lyrische Chor dient in hervorragender Weise der Ausdeutung der Handlung (oder einer einzelnen Szene) im Sinne des Vorganges. Diese Auslegung tritt der mehr subjektivbefangenen Selbstdeutung der Figuren zur Seite und bedeutet einen starken Schritt zur objektiven Betrachtung der Geschehnisse und ihrer Träger hin. Dennoch bringt es die mittelbare Art des Dramas mit sich, daß auch hier nie die volle Wahrheit feierlich „verkündet" wird, wie es allenfalls in selbständigen, von der Handlung abgetrennten Pro- und Epilogen der Fall sein könnte. Der Dichter spricht hier immer durch die Maske des Chores, verharrt also in einer gewissen Rolle und erfreut sich an dem dramatischen Doppelspiel zwischen dem, was er sagen kann, und dem, was unausgesprochen bleibt; gerade diese halbe Enthüllung, die wieder eine vielsagende Verhüllung bedeutet, erhält auch unsere Seele in dramatischen Schwingungen und läßt uns den Doppelsinn des Lebens ahnen. Das gilt vor allem von den „Reigen" der deutschen Dramatiker des 17. Jahrhunderts (z. T. nach ausländischem, besonders holländischem Vorbilde), bei A. Gryphius u. a. Ähnlich wirken, am stärksten im Drama des Barock, aber noch später in der Oper und im österreichischen Volksstück die Szenen im Geisterreich, wo die Vorgänge auf der Erde besprochen, gedeutet und bewertet werden. Noch um einen Schritt objektiver, aber auch allgemeiner und minder deutlich sind die dort gern verwendeten Allegorien. Sie nehmen die Wirkung der „Präfigurationen" des mittelalterlichen Schauspiels wieder auf. Die alttestamentlichen Parallelen, die zu den neutestamentlichen Vorgängen geboten wurden (z. B. das Opfer Isaaks durch Abraham als „Vorbild" zu dem Opfer Jesu durch Gott-Vater) bilden in ihrer Folge einen metaphysischen Nexus, der als besondere Einkleidung des idealen gelten kann. Sie geben den einzelnen Auftritten, die gerade auf der mittelalterlichen Bühne leicht derb-sinnlich wirken, ihren tiefen religiösen Gehaltswert und rücken damit

Digitized by Google

den eigentlichen „Vorgang" zurecht. So dienen die chorischen Mittel dem Ausgleich zwischen der Handlung und dem Vorgang, der Vertiefung der Geschehnisse und der „Veranschaulichung" der alles beherrschenden Gedanken. Von hier aus wird man auch die Bedeutung der Reflexion, vor allem der Sentenzen im Munde der handelnden Figuren um so besser verstehen.

3. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der „echte Chor" mit seinen meist lyrisch gefärbten Reflexionen, seiner starken inneren Teilnahme an den Vorgängen, seiner geringeren Einsicht und eigentümlichen Gebundenheit an das Herkommen, seiner eng beschränkten Wirkung im Rahmen der äußeren Handlung in erster Linie sich für das weltanschaulich bestimmte, mehr oder weniger oratorienartige Drama eignet. Hier spielt sich der Vorgang im wesentlichen in überirdischen Sphären ab, unter Wesen, die dem Menschen an Macht, aber nicht an dramatischem Wollen überlegen sind; mindestens wird er von dorther bestimmt, was eine gewisse mimische Bewegtheit der einzelnen Szenen nicht ausschließt, während der reale Zusammenhang zurückgedrängt wird. In diesen würde ja auch ein Chor, der stark parteimäßig charakterisiert wäre, kaum hineinpassen. Daher die chorischen Rahmenstücke in Goethes ‚Faust' wie in „romantischen Dramen", die auch in anderen Gegenden als in den uns vertrauten oder geschichtlich festgelegten Landschaften spielen.

Aus neuester Zeit wären etwa die Sing- und Tanzchöre eines heiteren Spiels mit tiefem Hintergrunde wie Hans Leips ‚Idothea' heranzuziehen, die stark an G. Hauptmanns Engel- und Elfenchöre in ‚Hannele' und in der ‚Versunkenen Glocke' erinnern, aber hier den besonderen Zweck verfolgen, eine stark modernisierte, ja z. T. ins „Schnodderige" stilisierte Antike wieder in ihrer Eigenart und mit ihren Eigenwerten zu retten. Diese Chöre sind mythologisch und sie vertreten, zusammen mit Gottheiten wie Proteus und Silen, aber auch mit dem Götterboten Hermes nicht nur die umgebende Natur oder die beherrschende Götterwelt, sondern ein ungebrochenes, naives, sinnenfreudig-gewissenloses Gewese, auf dessen Grundlage ein so hohes Menschentum wie das des Menelaus und der Helena sich entfalten kann, das aber im Bereiche des Irdisch-Menschlichen den schwersten Trübungen und Täuschungen unterliegt. Somit vertritt der Chor hier sozusagen eine Welthälfte oder doch eine Seite des Weltgeschehens, die zur Lösung der irdischen Verwirrungen nicht entbehrt werden kann. Es ist sicher, daß keine noch so hochgeschraubten und noch so klar entwickelten reinen Reflexionen, keine noch so ergreifenden lyrischen Ergüsse diesem doppelseitigen, echt dramatischen Weltbilde gerecht werden könnten. Freilich hindert der Chor auch hier, wie so oft, den eigentlichen Fortschritt der Handlung, so daß wir ein fesselndes, poetisch hochstehendes Zwittergebilde von dramatischer Grundanschauung, aber weniger dramatischem Aufbau erhalten. Damit dürften die Probleme jedes heutigen Chordramas angedeutet sein.

Digitized by Google

4. Während der allgemein reflektierende oder in Gefühlsschwingungen sich ergehende Chor immer eine gewisse menschliche Höhenlage innehält, eben jene bewegte Mitte zwischen dem Göttlichen und dem Nurmenschlichen, auf der sich die Poesie am reinsten entfaltet, bietet der rollenmäßig durchgestaltete, mehr mimisch bewegte und oft chargenartig gekennzeichnete Chor das Bild der körperlichen Schwäche (der Greise oder der Frauen und Mädchen) oder er bezeugt eine gewisse Charakterlosigkeit; ja er sinkt (nach Wilamowitz-Moellendorff) wohl herab zu der „feigen Masse, die man verachten muß". Das hängt vor allem damit zusammen, daß der Chor ja schon durch seine Stellung außerhalb des eigentlichen „Spielraumes" zum bloßen Zuschauen verurteilt ist. Wenn er, wie die Greise am Schlusse des ‚Agamemnon', über die Rampe der Orchestra vorzudringen versucht, wird er entweder mit Hohn zurückgewiesen (durch Aigisthos) oder halb beschwörend zur Ruhe gemahnt (durch Klytaimestra). Im übrigen ergibt sich die geringe, allenfalls in kleinen Plänkeleien sich verpuffende Energie des Chores aus seiner Dienerrolle, wie ja auch die Töchter des Okeanos im ‚Gefesselten Prometheus' eben nur Götter niederer Art darstellen [1]). Ähnliches gilt natürlich von den Chören der alten Komödie, die noch viel weniger in die Handlung eingreifen und deren „Parabasen" ein Aristophanes unmittelbar als Sprachrohr benutzte. Im übrigen hat der Chor auch bei ihm ein gut Teil der Atmosphäre zu bilden, die Grundstimmung der Masse (vielleicht mit ihren Wandlungen) auszudrücken, aber auch die Stimme der Vernunft, ja selbst des gesunden Menschenverstandes erklingen zu lassen – so daß er selber zweistimmig wirkt. Mit alledem steht er zu der eigentlichen Handlung und ihren Trägern in einem „Rahmenverhältnis", das an sich nicht gleichgültig zu sein braucht, dramatisch aber nur zu wesen- und folgenlosen Oszillationen führt.

Anders der rollenmäßig charakterisierte Chor, der immer irgendwelchen Wertungen unterliegt. Wie scharf bereits Aischylos besonders die Frauenchöre nach der verneinenden Seite hin gekennzeichnet hat, zeigt eine neue Arbeit von Hans Bogner (a. a. O.). In den ‚Schutzflehenden' sind die Danaiden als Gruppe (s. oben S. 189) die Hauptfigur, kommen also für unsere gegenwärtige Erörterung kaum in Betracht, und der Nebenchor der Mägde ist nicht wesenhaft herausgearbeitet; die Greise in den ‚Persern', die rein repräsentativ wirken, allerdings das abgeklärte Alter gegenüber dem aufgeregten König vertreten, spielen eigentlich keine

[1]) Die drei Ältesten in C. Langenbecks ‚Hochverräter' haben die Gewalt selbst in die Hände des Helden gelegt, womit ihre „Chorrolle" trefflich begründet ist.

Digitized by Google

Rolle, sie sind wesentlich Dialogpartner. Dagegen weisen die Frauen des ersteren Stückes, scharf charakterisiert wie sie sind, schon auf den Chor der ‚Sieben' hin, der zwar durchaus Nebenfigur bleibt, aber durch seine leidenschaftliche Aufgeregtheit den heftigen Widerspruch des Eteokles herausfordert und teilweise zu einer Art Gegenspieler wird. Hier wie in dem Frauendrama bricht seine ungezügelte Angst in Weherufe und Drohungen aus (wie ja auch der Chor der ‚Perser' laute Klagen erhebt); hier wie dort muß eine überlegene Gestalt die Ungestümen zurückweisen. Da bäumt sich eine „vorstaatliche, staatsfremde" Triebhaftigkeit auf gegen die neue Ordnung des Polis, der jedes Opfer gebracht werden muß. Ein Held wie Eteokles, einer der schönsten Figuren, die Aischylos geschaffen hat, kann das κακόν, das verhängte Schicksal auf sich nehmen: den Bruder töten und darauf selbst zugrunde gehen. Im übrigen hat der Chor hier eine wichtige Aufgabe in dem Aufbau des Ganzen: er betont in einer menschlich durchaus verständlichen Weise die Schrecknisse dieses Krieges, der einer „gentilizischen Bindung" und dem Gedanken der Sippe geradezu ins Gesicht schlägt. Auch Schillers Chor verrät ja die Untergründe der Handlung von Messina und spricht dazu die (pazifistische) Moral des gemeinen Mannes, hier und da freilich auch des gedrückten Pöbels aus, der sich von dem Schicksal der Herrschaft nicht berühren läßt. Das alles gehört zu dem kosmischen Gesamtbilde, das der Dichter entwerfen will. Damit ist die „ethopoetische Gestaltung" des Chores angedeutet, der zwischen Gefolgstreue (besonders in der Nähe der Gebieter) und selbstsüchtiger Gewinn- oder Genußsucht (beim Alleinsein) hin- und herschwankt. Wir denken dabei auch an den (geteilten!) Chor in Kleists Guiskard-Drama. Es scheint mit der „Unpersönlichkeit" der Masse zusammenzuhängen, daß sie nicht ganz fest umrissen ist und bleibt, mehr vom Augenblick her bestimmt und überhaupt von jeweiligen Eindrücken abhängig ist. Dabei kommt weniger darauf an, ob die Masse als solche unbeständig zwischen zwei Wertungen hin- und herschwankt oder ob diese auf die Halbchöre oder auf einzelne Gruppen verteilt sind. Keinesfalls darf der Chor an dem erhabenen Ziel und an der reichen Schichtung der Hauptfiguren teilhaben; das gilt auch von den Chören des Sophokles in der ‚Antigone' und im ‚König Ödipus'; so hohe Gedanken diese Gefolgsleute aussprechen mögen, in den Bereich des hohen Willens ihrer Führer wachsen sie niemals hinein.

b) Sproßformen des Chores

1. Kleists Chor steht bereits unter dem Einfluß der Volksszenen, die sich ansatzweise im Drama der Renaissance und des Barock vom Chor her

Digitized by Google

ausgebildet haben, bei Shakespeare und den großen Spaniern mit besonderer Liebe gepflegt wurden und dann bei unseren Klassikern ihre Auferstehung feierten. Das eigentlich „klassische" Drama, besonders das höfische Werk der Franzosen hat für Massenszenen keinen Platz. Aber das Chorische hat sich auch dahinein gerettet durch eine seiner wichtigsten „Sproßformen". Neben den Helden stehen die „Vertrauten", deren Gesichts- und Wirkungskreis so beschränkt ist wie der des griechischen Chores, die für das heroische Wollen und die Seelennöte der Helden wenig Verständnis aufbringen, ihnen aber in ihren „Verlegenheiten" zu Willen sind (vgl. S. 284). Dafür wird ihnen freilich, besonders wieder in der *haute tragédie*, auch ein Teil der Verantwortung zugeschoben, um die Könige und Heroen zu entlasten: deren Verfehlungen, die dem oberen Vorgang das Gepräge geben, sind eigentlich irrationaler Art, sind Fügungen und Schickungen wie die Liebesglut der Phädra, schon bei Euripides; in die wirkliche Handlung der Personen aber greift, wie im französischen Drama, die „Amme" ein und lenkt damit eine Intrige, die ihrer Herrin eigentlich fern liegt. Wie ganz anders übrigens der germanische Geist eine Vertrautenrolle auffaßt als der Franzose, zeigt bei Shakespeare einerseits das abweisende Zurückhalten Hamlets gegen jede plumpe Vertraulichkeit (während der edle Horatio nur eine sehr bescheidene Nebenrolle spielt), andererseits aber die glänzende Durchführung einer Gestalt wie der Lady Macbeth. Gewiß überführt auch sie im wesentlichen die hochfahrenden Pläne ihres Gemahls in die harte, blutige Tat, die er ohne sie vielleicht nie vollbringen, die ihn nur im Spiel seiner Phantasie beschäftigen würde. Aber wie viel lebhafter ist ihr Anteil an der Bluttat, an der sie zuletzt selbst zerbricht, so daß sie einen Augenblick lang unsere Aufmerksamkeit stärker fesseln kann als der Held selber, an dessen inneren Seelenkämpfen sie freilich keinen Teil hat. Wir denken weiter an die „falschen Vertrauten" in Schillers ‚Wallenstein', an Octavio und an Buttler, die ihre Intrigen nicht im Dienste des Helden spinnen, sondern gegen ihn selber richten. Damit wachsen sie deutlich in das Gegenspiel hinein (ähnlich wie Shakespeares Jago, während die Lady als Mitspielerin wirkt, so daß eigentlich eine Heldenzweiheit an der Spitze des Dramas steht). Kurz, im germanischen Drama ist die Sproßform des Vertrauten als Typus niemals zur vollen Reife gelangt.

2. Wir erwähnen gleich weitere Sproßformen des Chores, obwohl ihre Funktion noch bei den „Darbietungsformen" zu erörtern wäre. Von den drei Betätigungsweisen des antiken Chores innerhalb der Handlung vertritt der Vertraute hauptsächlich die Reflexion. Diese geht freilich bei unseren Klassikern wie bei Shakespeare auf die Hauptfiguren über, so-

Digitized by Google

wie sie an letzte Tiefen rührt. Hamlets große Monologe üben an den Haupteinschnitten, besonders der aufsteigenden Handlung etwa die Wirkung des griechischen Chores, nur daß sie persönlicher und leidenschaftlicher sind. Dazu paßt ihr lyrisches Ausschweifen, das die strenge Bahn der Logik so gern verläßt, während von der heldischen Seite her das Willensproblem immer wieder hereinragt [1]).

Natürlich kann die Reflexion auch in das Gespräch eingehen und dann über die jeweilige Lage hinausdringen, um die Handlung zugleich von einer höheren Warte zu betrachten, freilich ohne die Tiefenführung des großen Monologes. Wir denken da an das große Gespräch zwischen Vater und Sohn am Ende der ‚Piccolomini'. Auch hier ein bedeutender Einschnitt: eine „Ruhepause" der großen Leidenschaften, die doch unter der Schwelle weiter wirken und auf neuen Ausbruch harren. Alle mehr überlegsamen, an den Vorgang und seine menschlichen Bedeutungen mahnenden Gespräche in den Dramen unserer Klassiker, auch z. B. die beiden großen Erörterungen Egmonts mit Oranien und dann mit Alba in Goethes Drama erinnern dauernd an die gegenwärtige Lage und schweifen doch immer wieder über sie hinaus, ganz wie es bei dem griechischen Chor der Fall war; auch sie fallen in vorübergehende „Ruhepausen", über deren trügerischen Schein wir uns besonders klar werden, wenn wir wissen, daß hinter der Türe von Albas Zimmer schon seine Soldaten ihres Opfers warten. Die durchgehende, zitternde Erregung gibt allen diesen scheinbar ruhig betrachtenden Gesprächen ihr dramatisches Gepräge, das viel stärker ist als selbst bei den „Qualdialogen" in französischen Seelendramen [2]), die nicht ober- oder außerhalb der Handlung stehen, sondern sie selbst darstellen und die zwar in der Art eines höfischen Gespräches „vorgetragen" werden, aber die innere Form eines solchen zu sprengen drohen.

3. Wir haben schon die weitere Funktion des griechischen Chores berührt: die lyrische, die freilich in dem wesentlich rationalistischen und heroisch-asketischen französischen Drama des 17. Jahrhunderts weit zurücktrat, bei Shakespeare oder bei Calderon aber um so reicher aufblüht. Sprechen doch in ihren lyrisch-gereimten Szenen Romeo und Julia gleichsam ihren eigenen Chor und auch durch Hamlets ernste Monologe klingen lyrisch-schwermütige Weisen hindurch wie durch den großen Reflexionsmonolog des Sigismund (‚Das Leben ein Traum'). Dazu kommen

[1]) Ähnlich der große Monolog Wallensteins bei Schiller, den Goethe die „Achse des Stückes" genannt hat. Auch er steht an einem bedeutenden Wendepunkt der Handlung.

[2]) Vgl. hierzu das Werk von C. Steinweg, Das Seelendrama (1924).

Digitized by Google

im germanischen (wie im spanischen) Drama die reichen Einlagen von strophisch geformten Reden (z. B. in der Form des lyrischen Monodramas bei der ‚Jungfrau von Orleans' oder der ‚Braut von Messina') und nicht zuletzt die eingelegten Lieder, die freilich Schiller in seinem Chordrama nicht verwenden konnte, sonst aber von den ‚Räubern' bis zum ‚Wilhelm Tell' immer wieder eingestreut hat, während wir sie allerdings in den Bruchstücken des ‚Demetrius' nicht unterzubringen wüßten (da Schiller das schmelzende Vorspiel, die Samborszenen hat fallen lassen). Freilich sind es meist nicht gerade die Helden, die er zur Laute greifen läßt, obwohl auch ein Karl Moor Brutus und Cäsar besingt und angesichts der sinkenden Sonne lyrisch schwärmt: „So stirbt ein Held." Das könnte ein Klopstock sagen und an sein lyrisch-hymnisches Pathos erinnern denn auch die Liebesreden zwischen Ferdinand und Luise, die sehr weit entfernt sind von denen des englischen Liebespaares Romeo und Julia. Wie ein Duett mit einer hellen und einer dunklen Stimme wirkt die Unterredung Marias mit Hanna Kennedy am Anfang des 1. Aktes. Freilich, die Königin von Schottland singt so wenig wie Wallenstein, aber ihr ist doch die Lyrik nicht fremd (vgl. III 1). Diese beherrscht auch ihre erste Unterredung mit Mortimer, die dadurch sehr scharf von dem folgenden logizistischen Dialog mit Burleigh absticht; aber es ist, als hätte Mortimers Ausbruch ihre Seele gestärkt, um dem Todfeinde mit einer gewissen Freiheit des Gemütes gegenüberzutreten. Auch ist es sehr bedeutsam, daß Schiller in einem von vornherein stark realistischen Drama wie ‚Wallenstein' dem ganz unidealistisch aufgefaßten Helden die eigene Tochter und deren Geliebten, den Freund des Helden entgegenstellt, die nicht nur die Stimme des Ideals laut werden lassen, woran wir die Handlung zu messen haben, sondern die auch die Seele des Dramas lyrisch erklingen lassen: in ihren Gesprächen und vor allem in Theklas Liedern. Wir denken an die Frauenszenen in Schillers Jugenddramen. Das alles sind Sproßformen des Chores im neueren Drama.

c) Massen- und Volksszenen

In seiner rollenmäßigen Gestaltung und Verwendung (die ja auch Schiller ohne Bedenken mit seiner allgemeinen Funktion im Dramakörper zusammengefaßt hat) erschien der Chor, wie oben gesagt, als die dumpfe, von Trieben und Begehrungen regierte Volksmasse, die sich der Herrschaft unterwirft, aber leicht zum Aufbegehren bereit ist und das ihre sucht. Nur vor brutalen Ausbrüchen bewahrt sie Schiller. Er hängt auch dem Hasse der Unterdrückten gegen die fremde Herrschaft ein

Digitized by Google

moralisches Mäntelchen um, indem er sie ihren Widerwillen gegen das wilde Geschlecht und ihre Furcht vor den Folgen grauser Taten äußern läßt: da regt sich denn eine „respektable", aber nichts weniger als heroische Menschlichkeit. Der Hauptunterschied zwischen den Hauptspielern und dieser Masse, die eigentlich schon ein Teil der „Umgebung" ist, besteht eben darin, daß diese „kleinen Leute" keine tragischen Erlebnisse haben, daß sie nie bis in die letzten Tiefen des Menschlichen hinein erschüttert werden können. Es ist, als sollte hier alles Kleinmenschliche (manchmal auch Untermenschliche), was sich angesicht des großen Geschehens einer ernsten Handlung im Zuschauer regen könnte, auf unschädliche Weise abreagiert und der Weg freigemacht werden für eine menschliche Betrachtung, die sich ebenso vom Niedrigen, Alltäglichen fernhält wie von allem Verstiegenen und Verkrampften.

Damit ist die Funktion des eigentlichen Chorersatzes im neueren Drama bezeichnet: der Volks- und Massenszene. Sie schiebt sich durchaus zwischen uns und die handelnden Figuren des Dramas, aber nicht wie der Chor in seiner höheren Funktion, um alles Überpersönlich-Edle und -Hohe in uns aufzurufen, sondern um das Gewöhnliche, Alltägliche, was sich angesicht des Vorganges in uns regen könnte (und bei einer nicht rein idealistischen, vor allem bei der offenen Darstellung regen muß) gründlich und auf dramatisch-mimische Weise abzureagieren [1]).

Wie alle Nebenfiguren, so neigt auch die Figurenmasse durchaus zur realistisch-mimischen, oft genug übertriebenen, verzerrten („chargierten") Darstellung. Die abschätzige Darstellung des Volkes als Masse geht bezeichnenderweise auf die Tage der Renaissance zurück. Hier und da hat wohl jene Zeit den Versuch gemacht, ein edles Volk aus vornehmen Gründen sich bei einer Revolution beteiligen oder durch seine Vertreter den Königen die Wahrheit sagen zu lassen [2]). Aber wenn sich daraus nicht ein Drama mit einem Massenhelden (wie in dem ganz seltenen Falle von Lopes ‚Fuente Ovejuna', s. oben S. 275) ergab, so entwickelte sich auf diesem Wege kein Fortschritt. Wir brauchen nur in Shakespeares Römerdramen (‚Cäsar' und ‚Coriolan') oder seinen ‚Heinrich VI.' (Teil II, Akt 4, mit dem Aufstand J. Cades) hineinzublicken, um zu sehen, wie der Herrschaftsmensch der Renaissance das Volk, d. h. hier den Pöbel auffaßt. Wohl mögen einzelne Figuren aus dem Volk, treuherzige Bauern (z. B. in ‚Antonius und Cleopatra') und gute Diener in freundlicherem Lichte (viel-

[1]) Ähnlichen Zwecken dienen vielfach die Prosaszenen in Shakespeares Verstragödien.

[2]) Vgl. Crespo, den ‚Richter von Zalamea' bei Calderon.

Digitized by Google

leicht auch mit derbem Humor, wie die Amme in ‚Romeo und Julia') dargestellt werden, die Masse bleibt eben Pöbel. Das ist sie im Grunde auch in einem deutschen Spiel wie Chr. Weises ‚Masaniello', worin zuerst größere Scharen unsere Bühne betraten (weil der Zittauer Rektor möglichst viele Schüler aus allen seinen Klassen beschäftigen wollte!). Hier steht die Menge auf der Seite des Helden (nicht gegen ihn, wie bei Shakespeare), aber dafür teilt sie auch mit ihm seinen verbrecherischen Wahnsinn, und zwar in gröberer Form. Der Verfasser steht gegen sie und den Helden.

Die Volksszenen in Goethes Geschichtsdramen (z. B. die Bauernhochzeit im ‚Götz' und die Bürgerszenen im ‚Egmont') wollen anders betrachtet sein. Hier ist das Volk kein Mitspieler (vielmehr versagt es z. B. bei Clärchens Aufruf zum Freiheitskampfe), sondern ein Teil des Milieus, der Umgebung, wovon anderwärts zu handeln sein wird [1]). Immerhin stehen die Bürger mit ihrer Tatenlosigkeit dem griechischen Chor nahe. Wirklich „tätig" wird eine Volksgruppe nur in den Bauernkriegsszenen im ‚Götz'; hier stellt sie wieder die wilde, brutale, richtungslose Masse dar, die ihren Führer selbst zu verschlingen droht wie nachmals im ‚Florian Geyer' von G. Hauptmann. In solchen Fällen steht die Masse als Verkörperung dunkler Schicksalsmächte da, die aus den äußeren Lebensbezirken des Helden (als „Widerdämonen") aufzudringen und sein Lebenswerk zu vernichten drohen. Auch sie sind also mit dem Helden enger und sinnbildlich-bedeutungsvoller verknüpft, als der Rollenchor im griechischen Drama.

2. Es ist natürlich, daß auch die Masse, mag sie Namen und Kostüm haben, wie sie wolle, immer zunächst und vor allem an eine bestimmte Schicht im Helden sich wendet — mit Zustimmung oder Ablehnung, Gleichlauf oder Gegensatz. So sind Goethes Brüsseler Bürger echte Niederländer, von denen der Held ein überhöhtes Wunschbild in seinem Busen trägt — ein Beweis dafür, daß dieses „Volk", wenn auch nicht gerade seine auf der Bühne erscheinenden Vertreter, dem Quellgrunde seines eigenen Wesens und Tuns entspricht. Auf der anderen Seite ist der Unterschied deutlich genug: alle diese braven Spießer (zu denen natürlich Clärchen nur sehr äußerlich gehört!) sind Nullen, die erst eine Bedeutung gewinnen, wenn die große Eins davortritt, d. h. wenn Egmonts Geist vor ihnen her-

[1]) Ähnliches gilt von den Massenszenen, die nicht als Volksszenen angesprochen werden dürfen, z. B. am Bamberger Hof im ‚Götz', den Generalsszenen mit Einschluß des Banketts in Schillers ‚Wallenstein' und dgl. Auch hier umstehen die vielen Figuren einige wenige, die wirklich handeln, aber sie greifen nicht selbsttätig ein.

Digitized by Google

schreitet. Als eine gebrochene Strahlung seines Wesens gehen sie durch die Aufzüge des Stückes hin und zeigen alle Triebkräfte der großen Handlung in einer zur Untätigkeit verdammenden Abschwächung – nicht unähnlich also dem griechischen Chor in seiner „Rolle".

Erst Schiller hat die „Volksmasse" im ‚Wallenstein' stärker mit der Handlung verbunden und die Bedeutung des Lagers für Größe und Schuld des Helden betont:

„Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt,
Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen."

Das Lager ragt denn auch auf eigentümliche Weise in die Haupthandlung hinein. Aus dem Kreise der gemeinen Soldaten ist Buttler hervorgegangen, der den Geist seiner Irländer mit tragischer Steigerung vertritt; und aus dem Lager kommt die Abordnung der Kürassiere, die zuletzt ihren Feldherrn vor die entscheidende Frage stellen (‚Tod' III, 15). Vor allem aber wird das Lager „tätig" und wirksam durch die Vorbereitung der „Resolution", auf die später Wallenstein zu sprechen kommt und die in dem „Revers" ihr Gegenstück (keine Wiederholung!) findet. Die Masse ist hier also weder erhöht noch herabgewürdigt, sie ist sozusagen gut und böse, schwach und (auf ihre Weise) kräftig, dem Feldherrn aus Treue oder aus Selbstsucht ergeben, kritisch oder feindselig; sie ist das Spiegelbild oder die Zusammenfassung der ganzen Zeit, unter dem Gesichtspunkt des Krieges gesehen, sie ist die „Welt" dieses Krieges unter Abzug der führenden Persönlichkeiten, vor allem des Helden (s. unten S. 321 ff.).

Höher ist die Artung, größer die Bedeutung des Schweizer Volkes im ‚Wilhelm Tell' [1]). Seine Darstellung steht (abgesehen von der unvergleichlichen ethologisch-mimischen Durchführung) unter dem dramatischen Gegensatz, der den ganzen Vorgang beherrscht: der einzelne und die vielen. Die Volkshandlung wird zu einem selbständigen Glied an dem Organismus des Vorganges. Der Held, der sich abseits dieser Volksbewegung hält, vermag viel für sich selbst, aber nichts für die Allgemeinheit zu tun, bis ihn die eigene Not in die Linie der anderen hineinzwängt und er sich an ihre Spitze stellt. Aber auch eine noch so edle Volksmasse (eine durch ihre Vornehmheit schon zur Untätigkeit, zum „Zögern" verurteilte Volksvertretung) vermag nichts, bis der Führer sich an ihre Spitze stellt: dann freilich, wenn sich beide verbunden haben, kann der große

[1]) Für das Folgende verweise ich auf meinen Aufsatz: Schillers politisches Vermächtnis; im ‚22. Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins', 1917/18, S. 14 ff.

Digitized by Google

Schlag gelingen, kann die Schweiz befreit werden. So ist die Volksmasse im deutlichen Gegensatz zu Tell charakterisiert: lebhaft, feurig, aber ohne Stoßkraft, weil in viele kleine Gruppen aufgelöst, die gelegentlich hart aneinander geraten; mäßig und besonnen auch im Kampfe — nur zu besonnen, wenn es Entscheidungen gilt. Mit dem letzteren erinnert sie wieder an den griechischen Chor, mit dem sie auch die Fähigkeit zu hochgestimmten und menschlich wertvollen Reflexionen teilt. Aber ihre dramatische Bedeutung ist viel größer als die eines Chores oder einer Masse von den oben bezeichneten Arten. Hier wird aus einer „massierten Nebenfigur" ein Mitspieler, wenn auch nicht ein völliger Gegenspieler. Wir finden hier das merkwürdige Verhältnis einer Heldengruppe, deren einen Bestandteil eine Masse bildet; Tell und das Schweizer Volk zusammen (wozu noch der Adel unter der Führung Attinghausens und des später bekehrten Rudenz tritt), haben die Befreiung der Waldstätte in ihrer Hand: sie alle miteinander müssen ihre dramatische, an das Tragische streifende Entwicklung durchmachen, um zu ihrem Ziele zu gelangen und ihre Wesenheit miteinander leidend und kämpfend zu „vollenden". Damit hat Schiller der Volksmasse die dramatisch stärkste und zugleich menschlich würdigste Darstellung gegeben, die sich im Sinne der Gattung denken läßt.

§ 8. ZUR TECHNIK DER FIGURENZEICHNUNG

a) Direkte und indirekte Charakteristik

1. An sich sind die dramatischen Figuren nur funktionale Träger der Handlung, weiterhin Glieder des vorgänglichen Organismus. Sie stellen sich aber auf der Bühne als wirkliche Menschen dar, die aus ihren eigenen Antrieben heraus zu handeln, eigene Ziele zu verfolgen und Verbindungen mit ihresgleichen einzugehen scheinen. Vermöge ihrer Verwandtschaft oder Ähnlichkeit mit dem Menschen im Zuschauerraum kommen sie uns näher, interessieren sie uns (zunächst für die Handlung) und lassen uns weiterhin, indem wir ihre Hintergründe durchschauen, den eigentlichen Vorgang ahnen. Es muß dem Dichter also viel daran liegen, sie uns zunächst „menschlich nahezubringen", uns für sie zu erwärmen oder auch gegen sie einzunehmen, als ob es sich um Personen aus den flächenhaften Verhältnissen des Alltags oder der obenhin aufgefaßten Geschichte handelte. Freilich wird ein echter Dramatiker hierbei niemals stehen bleiben und schon in dem Augenblick, wo er ein Charakterbild von einer Hauptfigur in „direkter Charakteristik" entwirft (wie z. B. Schiller am Anfang der ‚Maria Stuart'), scharfe Gegensätzlichkeiten aus der Vergangen-

Digitized by Google

heit nachwirken und künftige Widersprüche im Innern und nach außen ahnen lassen. Der „Charakter" wächst dann mit der Darstellung, wird uns immer vertrauter und — besonders bei den Hauptfiguren— immer „problematischer". Dennoch überwiegt der Ganzheitseindruck. Stete Wandlung und stetes Werden unter Widersprüchen zeugt auch hier von dem dramatischen Grundgehalt.

In Wahrheit sprechen alle Figuren und er selbst an einem Hauptcharakter mit, dessen Einheit dann doch unserer Ahnung überlassen bleibt. Hier, bei uns wiederholt sich das Spiel. Selbst in einer idealen Zuschauerschaft würden erst alle zusammen das volle Bild des Hauptspielers „aussprechen", wenn man sie dazu kommen ließe, und selbst dann würde noch oft das geistige Band fehlen, das nur eine hochgestimmte Gemeinschaft finden kann, dank ihrer verständsnisvollen Einstellung und ihrer Lenkung durch berufene Führung. Die Hauptsache ist, daß der Dichter selbst immer wieder Hinweise gibt, mit denen wir immer von neuem in das Innerste der Figuren vorstoßen dürfen, ohne es jemals restlos zu erfassen. Die „indirekte Charakteristik" wird durch ihre Unbestimmtheit dem Unergründlichen des Menschenwesens besser gerecht, gibt aber auch nur eine Aufsummung solcher Hinweise, die wir (durch starke Einfühlung in die von dem Dichter geschauten Figuren) von uns aus, kraft der Verwandtschaft, in der unsere Menschlichkeit zu jedem menschenmöglichen Sein steht, zu einer Einheit „ergänzen".

2. Die indirekte Charakteristik kann sich nun verschiedener Mittel bedienen. Da erscheinen kleine Züge, auch wohl Motive, die für den Fortschritt der Handlung wenig, für den Vorgang gar nichts bedeuten oder höchstens als Ösen und Haken gelten können, deren Dasein aber zur Erhellung der Hauptfiguren allerlei beiträgt. Wir denken z. B. an Lessings Meisterlustspiel mit den merkwürdigen „Parallelen": Justs Erlebnis mit dem Pudel, seine Tränen bei der Überreichung der Rechnung, die Szene der Dame in Trauer — lauter Dinge, die der Rotstift eines rücksichtslosen Bearbeiters vielleicht streichen könnte; aber wie arm, wie kalt würde damit das Drama, wie leblos-abstrakt oder roh umrissen würden die Figuren werden! Ebenso dienen die kleinen Plänkeleien zwischen Werner und Just (über die Bestrafung des Wirtes) oder zwischen Just und Franziska (über Tellheims frühere Bediente) der Beleuchtung und Abrundung der Figuren, zunächst der Redenden, weiterhin der Abwesenden und besonders der Hauptgestalt — nicht zuletzt aber der Situation mit ihrer Atmosphäre [1]). Mit

[1]) Vgl. R. Petsch, Die Kunst der Charakteristik in Lessings ‚Minna von Barnhelm'. Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Bd. 26, S. 289 ff.

Digitized by Google

alledem sind solche Besprechungen über „andere" wichtiger und wirksamer als alle „Beschreibungen" in der Art der direkten Charakteristik, die, wenn sie überhaupt „dramatisch" sein soll, wenigstens in die Form der Streitrede (der gegenseitigen Beschimpfung oder der Liebkosung, der gesteigerten „Komplimente" u. dgl.), oder doch der aufgeregten Auseinandersetzung sich kleiden muß und wohl auch dann am Ziel vorbeischießt. Gewiß treffen alle Vorwürfe der Medea gegen Jason bei Euripides wie bei Grillparzer zu, aber sie geben doch kein vollständiges Bild des Verräters und sie übersteigern gewisse Seiten, bis ein Zerrbild an Stelle eines Abbildes hervortritt!

Demgegenüber bedeutet die indirekte Figurenzeichnung einen bedeutenden Fortschritt, wenn auch nicht nach der Seite der Deutlichkeit, so doch der inneren Wahrheit; wir bleiben uns ihrer „Subjektivität" wie ihrer bruchstückhaften Art bewußt, suchen aber auf ihrer Grundlage instinktiv nach weiteren Zügen, die das Bild einer Person vollenden können. Um bei jenem Beispiel zu bleiben: Der schroffe und ehrliche Just, der so scharf satirische Bilder seiner „Kameraden" entwirft, erinnert an den „pudeltreuen" Bedienten der ersten Szene wie an den groben Kritiker des „Grobians" (von Wirt), der bei seinem ersten Erscheinen im Zimmer der beiden Frauen selbst als waschechter Grobian wirkt. Zwischen seiner Grobheit und seiner Treue besteht eine lebendige Polarität und es ist zu bewundern, wie der Dichter zwischen diesen beiden „Enden" der Persönlichkeit immer neue fruchtbare Beziehungen herstellt und damit unmerklich auf den herzensguten, aber bärbeißigen Tellheim abzielt. Auf einer höheren Linie finden wir ähnliches bei Werner, bei Franziska usw. So arbeiten wir bei der Aufnahme der Szenenfolge innerlich mit im Sinne der Gesamtauffassung des Dichters.

b) Die Leidenschaften und Affekte

Alle jene Auftritte und Einzelzüge, jene Besprechungen und Aussprachen beleuchten doch die Figuren nur sozusagen „von nebenan" und in einigen Durchgangspunkten ihrer Entfaltung. Der Dichter bemüht sich da, uns gleichsam blitzartig über etwas aufzuklären, was im Grunde immer da ist. Es gibt keine einzelne Rede, keinen Satz in einem Drama, der nicht auf irgendeine Weise von dem inneren Gefüge wie von der augenblicklichen seelischen Lage des Sprechers zeugte und darauf zurückwiese. Bringt es doch das Drama mit sich, daß selbst in den sog. Ruhelagen (s. oben S. 176) die Figur nie ganz unbewegt ist und daß sie immer irgend etwas in ihrer Umgebung beeinflussen oder sich selbst in einer Lage erhalten oder in eine

Digitized by Google

andere hineinsteigen will; meist aber sind die Reden dramatischer Figuren in einem Erregungszustande gesprochen und erreichen leicht einen Höhegrad, den wir als „Affekt" oder als „Leidenschaft" bezeichnen.

Unter ihnen ist die Leidenschaft das Dauernde; sie lauert immer in den Tiefen und ist, wo sie „erscheint", d. h. „ausbricht", der lebhafteste Ausdruck des dramatischen Charakters. Ihrem Wesen und ihrem Verhältnis zu den Affekten im Gefüge des Dramas ist vor allem Otto Ludwig nachgegangen. Wenn die heutige Seelenkunde in der Leidenschaft einen sozusagen festgewordenen, freilich auch wohl im Gefüge des Charakters festgewurzelten (also angeborenen oder eingeübten) Daueraffekt sieht, so betrachtet der Dramaturg die Affekte als die blitzartigen Ausstrahlungen einer verborgenen Leidenschaft, die selbst wieder verschiedene Formen annehmen kann.

„Der Charakter", sagt Ludwig über Shakespeare, „ist ihm bloß der Boden für die Leidenschaft, die er schildern will. Das Handeln der Hauptperson ist allemal das wenigste; die Hauptsache ist ihr Leiden, die Leidenschaft. Er will irgendeine Leidenschaft in all ihrer Vollständigkeit, sich steigernd vom leisen Anfange bis wo sie ihren Träger tötet, ein Leiden ausmalen, z. B. Lear; dazu wählt er als Boden einen Charakter .... Der Charakter macht allemal die Möglichkeit der Leidenschaft, dann aber macht die Leidenschaft den Charakter. Wir sehen erst das Stück Holz als ein zur Feuernahrung wie ausdrücklich und vor allen andern gemachtes; dann sehen wir's ergriffen und zuletzt mehr, was das Feuer überhaupt mit dem Holze anfängt als das Holz selber, mehr die Natur der Leidenschaft als die des Charakters an sich" [1]).

Die Gewalt der Leidenschaft, ihre „Größe" beruht darauf, daß hier eine eherne Notwendigkeit, unter die der Mensch schon durch seine Geburt, Abstammung und Geschichte gestellt ist, sich verbindet mit dem Schein freier Selbstbestimmung. Die handelnden Hauptfiguren stehen unter der Herrschaft solcher Leidenschaften, die aber oft paarweise auftreten, einander befehden und stärken. Bei Schillers Wallenstein sind Ehrgeiz und Machttrieb das Feuer, die Rache am Kaiser aber gehört, nach Ludwigs Ausdrucksweise, zu dem Holz, das sie verzehren und an dem sich ihre Glut auch wieder entfacht [2]).

Otto Ludwig teilt die Erscheinungs- und Äußerungsformen der Leidenschaften ein in kalte und heiße; die eine oder andere gehört jeweils zum charakteristischen Gepräge der Hauptfigur. Die kalte Leidenschaft ist die gefährlichere, weil sie sich ihrer selbst bewußt ist, ihre Wege berechnet und sich selbst gleichsam immer neue Nahrung sucht, wo die heiße Leidenschaft von einem starken Eindruck ein für allemal hingerissen wird.

[1]) Schriften, Bd. 5, S. 63.
[2]) Vgl. zum obigen nach Otto Ludwig, Schriften, Bd. 5, S. 222 f.

Digitized by Google

Von einer solchen heißen Leidenschaft ist z. B. Shakespeares Othello erfüllt. Die kalte ist jene, die immer wieder in großen Ichtiraden zum Ausdruck kommt. „Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden", ruft Shakespeares Richard III aus; ihm folgen Schillers große Bösewichter wie Franz Moor mit seinem teuflischen Herrenprogramm oder Geßler mit seinen Drohungen [1]); in diese Reihe gehört auch der große Fluch bei Goethes Faust und seine ganze Selbstbeschwörung in der Paktszene [2]), worauf dann Mephistopheles mit seinem satanischen Plan („Verachte nur Vernunft und Wissenschaft") antwortet, als wäre er selbst von einer höllischen kalten Leidenschaft besessen. Ein guter Teil der dramatischen Rede kann solchen Ausbrüchen bewußter Leidenschaft, kann aber auch den bohrenden, sich selbst zerfleischenden Ausbrüchen einer heißen „Passion" angehören. Dennoch wird es sich immer nur um einen Bruchteil der Darstellung handeln. Eine Leidenschaft, die sich fortdauernd ausspricht, verflattert in sich selbst und vor unseren Augen. Sie bedarf der Ruhepunkte, wo sie sich sammeln kann; sie bedarf weiterhin — und damit füllt sie den weitaus größeren Teil des Dramas aus — der blitzartigen Entladungen, die sich immer nur in einzelnen Ausstrahlungen zeigen und die wir eben die Affekte nennen.

Die Affekte betrachtet ein Dramatiker und Dramaturg von den Leidenschaften her, nicht umgekehrt. Sie sind auch nicht bloß Verkürzungen, sondern Ausstrahlungen von Leidenschaften, die sich mit ihrem wahren Wesen zeitweilig hinter ihnen verstecken und dann doch durch ihre Ausbrüche hindurchleuchten. Zum Wesen des Affektes gehört seine Augenblicklichkeit und seine Vergänglichkeit; er kommt ohne Vorbereitung, in der Art der „Auslösung" durch irgendeinen Reiz zustande und verschwindet wie der, ohne wesentliche Spuren zu hinterlassen, außer daß er eben an der Erzeugung einer „geladenen" Atmosphäre mitwirkt, wo es dauernd neue Erregungen geben kann.

c) Der Ausdruck des Affekts

Der Affekt gehört oft einem bestimmten Leidenschaftsgebiete an, kann als plötzliche Entladung erscheinen und wieder in sich verpuffen. Dennoch hat er immer sein Eigenes, was auch aus dem leidenschaftlichen Untergrunde, aus dem dauernden Charakter des Menschen und aus der augenblicklichen Situation nicht voll erklärt werden kann. Er hat, wie jede starke Wirkung im Drama, etwas Irrationales an sich, was von allem Umgebenden auf dramatische Weise absticht, wie z. B. das Aufbegehren

[1]) Die ‚Räuber', I, 1. ‚Wilhelm Tell' III, 3. Sz. V. 2082 ff.
[2]) 1. Teil, 2. Studierzimmer-Szene.

Digitized by Google

des Rudenz oder der gewaltige Ausbruch der Armgart vor Geßler in Schillers ‚Tell'. Insofern sie kommen und ohne tiefere Nachwirkung wieder verschwinden, sind das „blinde" Motive; tatsächlich aber tragen sie viel zur Verschärfung des augenblicklichen Konflikts in einer „geladenen" Situation bei und deuten auf ihre Weise Schicksalsmächte an, welche die Hauptfigur herausgefordert hat oder die schon gegen sie zum Kampf angetreten sind. Auch der mehrfach hier besprochene Wutausbruch Tellheims (der übrigens einen Wesenszug Lessings und seines Vaters, die „Irraszibilität" widerspiegelt), wird von Minna von Barnhelm mit Recht als Offenbarung seines Seelengrundes gewertet; wenn er auch mit „Leidenschaft" eigentlich wenig zu tun hat, entfließt er doch jenen seelischen Kräften, die Tellheims leidenschaftliche Verkrampftheit hervortreiben, gehört also zu dem „leidenschaftlichen Gefüge" des Ganzen im weitesten Sinne.

Während die Leidenschaften in durchgehenden Werthaltungen oder in augenblicklichen Entscheidungen des Menschen, also mehr auf inhaltliche oder motivische Weise sich äußern, ist der Affekt eine besondere Form der Rede, die nur im Drama wieder in besonderer Weise erscheint.

Über den sprachlichen Ausdruck der Affekte hat sich niemand so eingehend und förderlich geäußert wie Otto Ludwig, dessen friedsame Natur sich freilich in der Dichtung die Sprache der Leidenschaft erst von der Seele abringen mußte. Seinem ganzen Wesen war jener „mittlere Ton" angemessener, auf den er bei Shakespeare alle erregten Äußerungen zurückbezieht, von dem er sie sich abheben läßt, den er aber freilich bei seinem ‚Erbförster' nur sehr selten anschlägt. Er sagt:

„Jede hervortretende Gestalt hat einen mittleren Ton, wo sie spricht, wie andere Menschen auch; es ist derselbe, den wir in der Regel zuerst an ihr kennenlernen. Dieser mittlere Ton, der nach Modifikationen immer wieder zu sich zurückkehrt, bietet nun eben die Möglichkeit des reichsten Wechsels der Töne, wie eben der unbestimmte Seelenzustand jeder möglichen Bestimmung offener steht, als ein schon bestimmter. Auch bei der ausgesprochensten Leidenschaft, wenn sie nicht Monomanie ist, zeigt sich die Leidenschaft den größten Teil der Zeit latent; nichts läßt daher unnatürlicher, als wenn ein poetischer Charakter zum perennierenden Affekt wird." „Der Affekt", sagt Ludwig weiter, „wechselt immer zwischen den Extremen von Sprachlosigkeit aus Stärke und von Sprachlosigkeit aus Schwäche, zwischen Überspannung und Abspannung des Gefühlsvermögens und den Graden dazwischen, die oft mit großer Schnelle durchlaufen werden; es ist eine stete Unmacht des Menschen über sich selbst; die Leidenschaft dagegen ist eine stete Konzentrierung der Kraft des Menschen über sich selbst und dadurch über andere.

Der Affekt ist es eigentlich, was die Gestalt vereinzelt, d. h. in Momente zerlegt. Man muß die Personen mehr aus ihrer Totalität, aus der Notwendigkeit

Digitized by Google

ihres Wesens, nicht aus einer Erregung, die so ihnen aufgezwungen ist, daß sie eben nur in diesem einen zufälligen Falle so zu handeln fähig erscheinen, man muß sie mehr aus der Notwendigkeit ihres Charakters handeln lassen, als aus eigentlichem Affekte. Der Affekt ist nur dann brauchbar, wenn er als Diener des Charakters, als erhitzter, natürlicher Zustand des Charakters, der Leidenschaft oder wenn er im Dienste des Gewissens gegen sie auftritt, so z. B. wenn Macbeth sich verrät" [1]).

Der Affekt hat ja nicht nur die Aufgabe, uns im Augenblick auf dramatische Weise zu beschäftigen und „bei der Sache zu halten", die uns ohne ihn (im Gegensatz zur epischen Darstellung!) bald ermüden würde — es gibt nichts langweiligeres, als Bühnengespräche ohne offene oder doch versteckte Erregungen [2]) —; er weist auch sprachlich über sich hinaus auf die schlummernde Leidenschaft, die sich blitzartig in ihm entlädt; und da er immer eine persönliche Färbung trägt, weist er noch weiter zurück auf den „Charakter", dessen Hauptmerkmal wieder eine Leidenschaft ist [3]). Hat aber die „Passion" auch sprachlich im allgemeinen einen mehr menschlich-typischen Anstrich, so ist der Affektausbruch eher momentan und persönlich-individuell; er bedient sich gern mimischer Ausdrücke und wird oft genug von entsprechenden Gebärden unterstützt, die der Dichter entweder im Gespräch „laut werden" läßt [4]) oder durch Regiebemerkungen vorschreibt (die dann leicht an das Epische streifen) [5]). So ist der Affekt gleichsam die „Erscheinung" der leidenschaftlichen Natur seines Trägers und damit des Vorgangs, im Bereiche der Handlung. Wie alles in der Welt der Bühnenerscheinung, verlangt er seine Sonderrechte und übt seine besonderen Reize aus; so erscheint er mehr oder weniger „aus dem Leben gegriffen", ist unserer Erfahrung näher und überhaupt „wirklicher" als das, was hinter ihm steht; aber gesteigerter, sinnvoller als selbst die erregte Rede des Alltags.

[1]) Schriften, Bd. 5, S. 476, 453 f. und 516.

[2]) So wirken heute auf uns die einst bewunderten, „vernünftigen" Dialoge im Drama der Aufklärung, besonders aus der Schule Gottscheds.

[3]) Vgl. die Ausbrüche von Wallensteins Ehrgeiz und Rachsucht in der großen Unterredung mit der Gräfin Terzky und ihre tiefe sprachliche Verwandtschaft mit seinen „ruhigeren" Äußerungen zu Questenberg (‚Tod' I, 7 und ‚Piccolomini' II, 7).

[4]) Vgl. Goethes Faust in der Szene „Trüber Tag, Feld" (zu Mephistopheles): „Steh nur, steh! Wälze die teuflischen Augen ingrimmend im Kopfe herum"; ähnlich Gretchen monologisch: (Zwinger-Szene): „Wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein" (Dramatische Symptomatik).

[5]) Vgl. z. B. Schiller in den ‚Räubern': „Moor (tritt herein in wilder Bewegung und läuft heftig im Zimmer auf und nieder" — „schäumend auf die Erde stampfend") — „Spiegelberg (wirft sich wild in einen Sessel) — läuft wütend auf und nieder" usw. (I, 2).

Digitized by Google

Also wird der Dramatiker gut tun, auch hier die tieferen Schichten durch den Vordergrund immer hindurchblicken zu lassen und dazu selbst die aufgeregtesten Affektäußerungen in einer „bescheidenen" Mitte zu halten zwischen einer logisch-vernünftigen „Aussprache" der eigenen Leidenschaft oder der jeweiligen seelischen Lage und einem wilden Ausbruch, der nur dem Augenblick gehört. Was die Bühnenvorstellung anlangt, so hat Shakespeare hierüber goldene Worte gesprochen, die auch für den dramatischen Dichter mit seiner Rededarstellung der Affekte gelten: sie heißen (in Schlegels Übersetzung):

„Mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt ..... Seid auch nicht allzu zahm, sondern laßt euer eignes Urteil euren Meister sein: paßt die Gebärde dem Wort, daß Wort der Gebärde an; wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn alles, was so übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schauspieles entgegen, dessen Zweck sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten." (‚Hamlet' III, 2.)

Diese „Bescheidenheit" haben die Griechen, sie hat auch Shakespeare bewahrt. Auch in hoher Bewegtheit des heroisch-gesteigerten Lebens bleiben die großen Franzosen immer noch ihrer Wirklichkeit treu, nämlich der des „Salons", wo man seine Worte wägt und seine Schritte mißt. Racines Theseus behält auch in seiner höchsten Seelenangst um den aufgeopferten Sohn, die Wahrheit ahnend, durchaus Gewalt über seine Sprache und redet wohl zueinander geordnete, wirksam sich steigernde Sätze:

„O ciel! Oenone est morte, et Phèdre veut mourir!
Qu'on rappelle mon fils, qu'il vienne se défendre:
Qu'il vienne me parler, je suis prêt de l'entendre.
Ne précipite point tes funestes bienfaits,
Neptune; j'aime mieux n'être exaucé jamais.
J'ai peut-être trop cru des témoins peu fidèles.
Et j'ai trop tôt vers toi levé mes mains cruelles.
Ah! de quel désespoir mes voeux seraient suivis."
(Phädra V. 6.)

Weder hier noch in der Wehklage nach dem furchtbaren Botenbericht vom Untergange des Sohnes finden wir irgendwelche „körperliche Gebärden" in den Worten angedeutet oder gar in irgendeiner Regiebemerkung vorgeschrieben; selbst am Schlusse des Dramas stehen nur ein paar allgemeine Andeutungen herkömmlicher Trauergebärden (Tränen und eine letzte Umarmung), dann aber der Ausdruck einer seelischen Regung, die den Fürsten wieder ganz als Meister seiner Affekte zeigt.

‚Allons, de mon erreur, hélas! trop éclairci,
Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils:

Digitized by Google

Allons de ce cher fils embrasser ce qui reste,
Expier la fureur d'un voeu que je déteste:
Rendons-lui les honneurs qu'il a trop mérité;
Et, pour mieux appaiser ses mânes irrités
Que, malgré les complots d'une injuste famille,
Son amante aujourd'hui me tienne lieu de fille."

(Phädra V. 7.)

Damit ist nicht gesagt, daß diese Darstellung „kalt" wäre; wir dürfen auch annehmen, daß die Schauspieler der großen Zeit sie sehr wohl (wenn auch mit einer für uns übertriebenen Zurückhaltung) durch das Spiel ihrer Hände und ihrer Mienen zu beleben, zu veranschaulichen wußten; aber das alles hielt sich an strenggebundene „konventionelle" Formeln und in den Grenzen des allgemeinen, sozusagen eines „fürstlichen" Schmerzes [1]). Wirkliche Kälte weht uns erst aus den Bühnenwerken der französischen Epigonen und der deutschen Nachahmer an; selbst wo sie, als treue Nachfahren Senecas mit seiner Schreckensdramatik, furchtbare Erregungen schildern, fehlt ihnen nicht nur der „körperliche Ausdruck", sondern die innere Hingerissenheit, die wir den großen Franzosen (und im Grunde auch ihrem römischen Vorbilde) nicht absprechen können. Sie sind in Wahrheit, was der junge Schiller einem Corneille vorwarf: „Frostige Behorcher ihrer Leidenschaft, altkluge Pedanten ihrer Empfindung" [2]). Noch besser paßt auf sie, und selbst auf die höchst beweglichen „Qualszenen" ihrer „Seelendramen" (s. oben S. 304), was der Dichter über A. v. Hallers Lyrik und die seiner Zeitgenossen zu sagen hat [3]):

„Unwillkürlich drängt sich die Phantasie der Anschauung, die Denkkraft der Empfindung zuvor und man verschließt Auge und Ohr, um betrachtend in sich selbst zu versinken. — Wir erhalten auf diese Art nie den Gegenstand, nur, was der reflektierende Verstand des Dichters aus dem Gegenstand machte; und selbst dann, wenn der Dichter selbst dieser Gegenstand ist, wenn er uns seine Empfindungen darstellen will, erfahren wir nicht seinen Zustand unmittelbar und aus der ersten Hand, sondern wie sich derselbe in seinem Gemüt reflektiert, was er als Zuschauer seiner selbst darüber gedacht hat. ..... Wir fühlen auch, daß uns der Dichter nicht eigentlich seine Empfindungen, sondern seine Gedanken darüber mitteilt."

3. Es war eine wirkliche Tat im Sinne germanischer Dramatik, als die deutschen Stürmer und Dränger die Fesseln des Herkömmlichen und Wohl-

[1]) Vgl. Schiller, Über das Pathetische: „Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille oder Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nicht und ziehen weit eher ihre Menschheit als ihre Würde aus."

[2]) ‚Über das gegenwärtige teutsche Theater'.

[3]) ‚Über naive und sentimentalische Dichtung', Abschnitte über die ‚Klagende Elegie'. Vgl. Steinweg, Corneille (1905) und Racine (1900).

Digitized by Google

anständigen, des Zahmen oder ganz Beherrschten sprengten und, entsprechend ihrer mehr sinnlichen Einstellung, die nervöse und die körperliche Seite des Affektes zum Ausdruck und zur Bühnendarstellung brachten. Freilich nahmen sie dabei kein Blatt vor den Mund und schossen oft genug über das Ziel hinaus bis an die Grenze des Unanständigen, ja des Widerlichen oder gar Unmöglichen. Die Folge war, daß ihre Leidenschaft sich zunächst im Augenblick verzehrte, die große Linie ihrer Darstellung gleichsam versengte und, als die Hitze dieser Zeit sich verbraucht hatte, keine Nachfolge und keine unmittelbare Wirkung mehr hatte. In aufgeregten Zeiten hat man Dramen von Lenz, Klinger und dem Maler Müller immer wieder auf die Bühne gebracht und zeitweilig umjubelt; aber sie haben ihren Platz nicht behalten können, weil sie eine ekstatische Lyrik oder eine aufgepeitschte Mimik mit echter dramatischer Erregung verwechselten. Die wildesten Ausbrüche dieser Art zeigt merkwürdigerweise der junge Schiller (von einigen Derbheiten des Götz-Dichters abgesehen!). Aber die wichtige Untersuchung von H. Ruppert[1]) hat gezeigt, daß hier die Überschätzung des Körperlichen schon überwunden ist, daß der Dichter die leiblichen Dinge sehr wegwerfend behandelt, um freie Bahn für den Geist zu schaffen.

„Frau Humbrecht (kommt geloffen, rauft sich die Haare).
Dieselbe (schlägt die Händ' über dem Kopf zusammen, will reden, verstummt).
Humbrecht (fällt wie betäubt auf einen Stuhl, die Händ' auf dem Tisch, den Kopf drauf).
Evchen (die ... wie sinnlos auf dem Bett saß und nur ihr Kind anstarrte).
Humbrecht (reißt sich die Westenknöpf' alle auf)[2])."

Es war das Verdienst der Klassiker, daß sie mit ihrer Überwindung des ungestümen Sturmes und Dranges nicht in leblose Abstraktion verfielen, sondern der Natur (auch in den menschlichen Gemütsäußerungen), ihre innersten Wesenszüge und Lebensäußerungen abzulauschen, daß sie auch Lyrisches und Dramatisches in sinnvoller Weise zu vereinen wußten, z. B. in den Reden des Räubers Moor in der Donauszene (III 2) und vor dem Wiedersehen mit dem Vater (V, 4); da ist nichts mehr von brutalem Ungestüm und hitzigen Übertreibungen — obwohl die Superlative nicht fehlen —, da ist im ganzen mitten in der energischen Haltung etwas

[1]) Hans Ruppert, Die Darstellung der Leidenschaften und Affekte im Drama des Sturmes und Dranges (1941); vgl. dazu Fr. Martini in der ‚Deutschen Literaturzeitung', 1942, Sp. 862 f.

[2]) Aus H. L. Wagners ‚Kindermörderin'.

Digitized by Google

von „schmelzender Schönheit". Entsprechend dem Aufbau seines Dramas zeigt Schillers Darstellung der Affekte einen gewissen Rhythmus, aus dem sich mit der Zeit ein vollständiges Bild des leidenschaftlichen Wesensmenschen ergibt, woneben die Gestalten der früheren Stürmer und Dränger fast marionettenhaft wirken.

Auch in Goethes ‚Urfaust' stehen Ausdrücke stiller Beglücktheit, innigen Werbens und dämmernden Hingegebenseins neben ekstatischen Ausbrüchen angesammelter Energien, da steht das aufgewühlte Gottbekenntnis des Helden neben leidenschaftlichen Vorwürfen, ja Beschimpfungen, die er gegen seinen höllischen Begleiter (oder die Valentin gegen Gretchen) schleudert; die verschiedensten Tonarten vernichtender Ironie vernehmen wir aus dem Munde des Erdgeistes, aber auch Fausts gegen Wagner, Mephistos gegen den Schüler und gegen Faust selbst. Bis auf einzelne, sehr heftige Ausdrücke (wie „Spottgeburt von Dreck und Feuer") zeugen sie alle von jener großen „Bändigung" der Leidenschaft, die schon in Goethes letzten Frankfurter Jugendjahren einsetzte [1]) und durch Frau von Stein in Weimar vollendet wurde. Die Folgen zeigen sich vor allem in den Dramen der italienischen Zeit. Von den heftigsten Auseinandersetzungen zwischen Thoas und Iphigenie gilt Antonios Wort nach der großen Streitszene mit Tasso: „Seinen Lippen ist im größten Zorn kein sittenloses Wort entflohn". Im Zuge dieser Errungenschaften zeigt die hohe deutsche Dramatik des 19. Jahrhunderts durchweg innerlich gesteigerte und doch im Ausdruck gemäßigte, ja verhaltene und bisweilen (z. B. bei Hebbel) versteckte Affekte, an denen wir durchweg das dramatische Leben „haben".

Der Naturalismus lenkt natürlich wieder in die Bahnen der Geniezeit ein, insofern er sich in der Affektdarstellung keine Schranken auferlegt. Dennoch liegt ein großer Unterschied vor: man sucht keine neuen unerhörten Sprach- und Körpergebärden, keine ausgefallenen Gleichnisse mehr, sondern verwendet mit großer Freiheit, was die Umgangssprache und nicht zuletzt die Mundart darbietet. Damit bleibt man eher im Reiche des „Natürlichen", um doch immer an seine Grenzen zu rühren. So entspricht die Führung der Affektdarstellung derjenigen der Handlung überhaupt, die immer nach starken szenischen Eindrücken, Überraschungen und Übersteigerungen hinstrebt, ihre Wirklichkeit unterstreicht und bei alledem die Grenzen der Wahrheit nicht gern oder doch nicht ungestraft überschreitet. Das Spiel an der Grenze ist eben für die dramatische Dar-

[1]) Vgl. z. B. seine Briefe an Herder vom Juli 1772 über das ἐπικρατεῖν δύνασθαι und an Schönborn vom Juni 1774 über die „Anakatastasis".

Digitized by Google

stellung in allen ihren Teilen maßgeblich. Die sozusagen manische Übersteigerung des Affektausdruckes im Drama der „Expressionisten" entsprang einer kranken Zeit, hatte keinen Bestand und wirkt auf uns heute leicht komisch [1]).

Anhänge: 1. Das heitere Drama

Wir haben unsere Beispiele vor allem aus dem ernsten Drama entnommen und dessen Wege verfolgt. Aber mit entsprechenden Abänderungen und Einschränkungen gelten unsere Ergebnisse auch für die heitere Bühne. An sich steht natürlich eine Gestalt, die komisch genommen werden soll, an Würde hinter dem tragischen Helden zurück — und wäre sie so ehrenwert und ihr Schicksal dem Tragischen so nahe wie Molières Menschenfeind Alceste. Auch dieser hält sich mehr auf einer mittleren Linie des affektischen Lebens, das sich aber bei rein- und gar derb-komischen Figuren, die ja immer dem Mimischen näherstehen, frei und ungeniert entfalten darf. In Kleists Meisterlustspiel äußert der komische Held mindestens eben so heftige, aber noch „gewöhnlichere" Erregungen als Frau Marthe Rull, um von der verängstigten Eva und ihrem aufgebrachten Schatz zu schweigen. Übrigens zeigt gerade dieses Werk mit der kaum verhaltenen Empörung des Gerichtsrates, Evchens Schwanken zwischen Angst und Entrüstung und den ewigen Sticheleien und Hetzereien des Strebers Licht, wie die ganze Handlung von Affekten durchzittert ist, die eine wahre Tonleiter vom Würdigen bis zum Gemeinen durchlaufen. In Kleists ‚Amphitryon' sind die Schichten der Götter und Helden und die der kleinen Leute noch schärfer voneinander unterschieden. Merkur in der Maske des Sosias vermittelt zwischen beiden; denn er muß wohl oder übel auf die Äußerungs-, ja die Lebensweise des gemeinen Kerls eingehen. Übrigens weiß der thebanische Held noch im höchsten Zorn, bei den schärfsten Drohungen sich zu beherrschen und sticht damit von den Schimpf- und Drohreden des Dienervolkes ab. Auf die letzte Höhe freilich schwingt er sich kaum. Was Alkmene als Geliebte Jupiters und diesen selbst von jenen scheidet, das ist nicht zuletzt die Höhe und der (an das Tragische grenzende) innere Rhythmus des Affektlebens, von dem die Sprache auf ihre Weise Kunde gibt.

2. Das musikalische Drama

Von ganz besonderem Reiz und dramatischem Wert ist der Ausdruck der Affekte im musikalischen Drama. Was hier, bei einer notwendig verlangsamten Sprechweise, die Darstellung an sachlicher Schärfe und an sinnlicher Fülle zu verlieren scheint, das ersetzt sie reichlich durch andere Werte. Auf der einen Seite bemüht sich ein Textdichter wie R. Wagner in der Art der altgermanischen Dichtung nur um die „Haupttöne", die führenden „logischen" Noten, die der Bedeutung des jeweils besprochenen Gegenstandes gerecht werden, unter Verzicht auf möglichst viel Beiwerk: das ergibt eine sparsame, schwere, oft auch harte Fügung in der Art hymnischer Dichtung. Ihren schönsten Triumph feiert diese sprachliche Darstellung im ‚Tristan', dessen Knappheit und Andeutungsfülle, dessen kühne Sprachbehandlung und -neubildung oft auf edlere

[1]) Über die Beziehungen zwischen Wort und Gebärde sei vorläufig verwiesen auf K. R. Lörges, Mimische Studien zu Fr. Grillparzers Dramen (1929).

Digitized by Google

Erscheinungen im Reiche des früheren Expressionismus (z. B. bei Ernst S t a d l e r) vorzudeuten scheint und doch von ganz anderer Art ist; wenigstens braucht sich der Tondichter nicht auf ein volles Ausschwingen der leisen musikalischen Beiwerte unserer Wortsprache zu verlassen, sondern kann das innewohnende Melos und den ihm natürlichen zugesellten inneren Rhythmus breit ausschwingen lassen, so daß er sich auf das Logische, aber auch auf das Bewußt-Paradoxe, Tragisch-Un- oder Überwirkliche einstellen kann. Man braucht nur die große, von Liebe u n d Haß erfüllte, menschlich bis zum Überquellen geladene Rede Isoldes beim Anblick Tristans zu hören, um das zu erfassen:

Isolde (deren Blick sogleich Tristan fand und starr auf ihn geheftet blieb, dumpf für sich):

Mir erkoren
mir verloren
hehr und heil
kühn und feig
Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!

(Zu Brangäne, unheimlich lachend):
Was hältst du von dem Knechte?"

Da sind alle vorstellungsmäßigen Leitnoten, alle angesponnenen, abgerissenen und neu verbundenen logischen Fügungen auf das knappste angedeutet, knapper als je im Wortdrama möglich wäre; dafür schreit alles nach Musik; wir e r l e b e n das, was wir zunächst mehr vernunftmäßig z u v e r s t e h e n suchen, bis in die letzten Tiefen erst, wenn das Liebesmotiv Tristans (die Melodie, die sein Wesen als das des geliebten Mannes ausdrückt) in die ernste Todesklage übergeht. Es ist so bezeichnend, daß im Anschluß daran Isolde das gleiche Liebesmotiv von „dem Helden ohnegleichen" in Es-dur (also unter Auswirkung der den ganzen Absatz beherrschenden Todesmelodie) weiter singt, das gleich danach bei (der Nebenfigur) Brangäne in hellem, klarem C-dur ertönt.

§ 9. DIE UMWELT DER FIGUREN

1. Sowohl der Raum, in dem die dramatische Handlung sich abspielt, als die Gesamtgruppe der Träger des Vorganges, vor allem die „Nebenfiguren" des Helden, weisen dauernd über sich selbst hinaus auf einen Sachverhalt höherer Art, die auch wieder ein selbständiges Bauglied des dramatischen Organismus darstellt: die Umwelt mit ihrer „Atmosphäre"; jenes „Milieu", in dem sich persönliche Kräfte mit unter- und überpersönlichen und mit ganz außerpersönlich-dinglichen Gegebenheiten zusammenballen, um die Handlung in Gang zu halten, den Willen des Helden zu befruchten (oder zu hemmen) und sein Schicksal herbeizuführen.

Aus dem Ringen von Willen und Schicksal aber geht das dramatische Geschehen hervor. Wenn der Wille durch die Hauptfigur, vor allem durch

Digitized by Google

den Helden, vertreten ist, so das Schicksal durch alles, was als seine Umwelt bezeichnet werden kann. Damit ist alles gemeint, was außerhalb der besonderen Willensrichtung des Helden und ihrer Reichweite liegt. Die Umwelt beginnt also, worauf wir schon hinwiesen, mit kritischen Selbstbetrachtungen und mit den „Gegenstimmen" in der Brust des Helden, insofern sich in ihnen die Forderungen der Pflicht, der Familie, des Berufes und des Standes, des Vaterlandes oder sonst eines bedeutenden Stückes Welt, zuletzt der Menschheit oder der Gottheit melden. So wirken denn weiterhin die hauptsächlichen Gegenspieler, obwohl sie scheinbar, wie Franz Moor oder Jago, eine eigene Richtung verfolgen, als Sendboten des Schicksals und als Verkörperungen der Umwelt oder gar als Fürsprecher jener Gegenstimmen in der Brust des Helden. Erst recht tut das die Masse der kleineren und kleinsten Figuren, die ja auch ihrer raum-zeitlichen Umgebung viel stärker verhaftet sind als die großen Spieler, die sich immer mehr oder weniger selbständig zu machen suchen. Wir erinnern an die Ausführungen Fr. Grillparzers über das Schicksal:

„Was außer unserem Willenskreise, unabhängig von uns, also notwendig vorgeht und, ohne daß wir es nach Willkür bestimmen könnten, auf uns bestimmend (nicht nötigend) einwirkt, nennen wir, im Zusammenhange und unter dem für die ganze Natur geltenden Kausalitätsgesetze als Ursache und Wirkung stehend gedacht, Verhängnis, und insofern wir einen Verstand voraussetzen, der, ohne Einwirkung auf die Verhängnisse, das Verhängnis denkt und, außer der Beschränkung von Raum und Zeit, von vorher und nachher erkennt, Schicksal (Fatum). Das Schicksal ist nichts als eine Vorhersehung ohne Vorsicht, eine passive Vorsehung möchte ich sie nennen, entgegengesetzt der aktiven, die als die Naturgesetze zugunsten des Freiheitsgesetzes modifizierend gedacht wird" [1]).

Umweltmäßig wirken alle diese Schicksalskräfte weniger mit ihren tatsächlichen Eingriffen, als mit ihren immer durchscheinenden Möglichkeiten und hintergründigen Zielrichtungen, von denen feinste Energien ausströmen und sich zu der „dramatischen Atmosphäre" zusammenballen. Dazu gehören denn auch jene äußerlichen Gegebenheiten, wie Jahres- und Tageszeiten, wirtschaftliche Notlagen, allgemeine Hoch- oder Trüb-Stimmungen, weltanschauliche Verhältnisse im Kreise der Spielergruppe u. v. a., was seine Macht zunächst im Gemüt des einzelnen, dann aber als übergreifende und oft überwältigende Kraft von außen her erweist.

Wie also die Willensdämonie, die das dramatische Geschehen in Gang setzt, für uns in der Gestalt des Helden anschaulich wird und uns durch seine selbständige Wesenheit fesselt, so ballt sich alles, was auf der Schicksalsseite steht, für uns in der „Umgebung" zusammen, die uns bald mehr

[1]) R. Petsch, Deutsche Dramaturgie, 2. Aufl., S. 87.

Digitized by Google

persönlich, bald unpersönlich erscheint. Von der persönlichen Umwelt haben wir bereits, besonders bei den Nebenfiguren, das Nötige angeführt. Von der unpersönlichen war bei der Besprechung von Zeit und Raum allerlei zu sagen; wir können von einer Art „dramatischer Landschaft" reden, in der der Vorgang sich bewegt. Die naturalistische Theorie hat aus der französisch-positivistischen Kulturwissenschaft H. Taines den Ausdruck Milieu übernommen und damit die persönliche Note zugunsten einer unter- oder außermenschlichen Auffassung aller jener Gegenkräfte ausgeschaltet, die nun wesentlich als dumpfer Druck, also irrational wirken. Aber da geht es nicht um den Irrationalismus des Dämonisch-Überwältigenden, sondern um den des Sinnlosen, der brutalen Materie, der blinden Weltlage usw. Das entspricht freilich der mangelnden Dämonie in dem Wollen der Helden, was selbst an den Dramen G. Hauptmanns auffällt; man hat nicht mit Unrecht gesagt, seine Männer seien eben keine Männer. Mit alledem verfehlt man leicht das echte dramatische Leben, das nur da herrscht, wo die beiden Bestandteile des Vorgangs, Wille und Schicksal, ihre Urgründe und Urgegensätze offenbaren und mit ihren letzten Folgerungen das Leben des Alltags unter- oder überschreiten. Wo das nicht der Fall ist, da mag immer noch ein mimisch reichbewegtes, von dramatischen Zuckungen belebtes Gemälde (eine Bühnendemonstration) entstehen, wir werden aber nicht bis ins tiefste erschüttert, auch nicht bis auf die letzten Höhen menschlicher Betrachung erhoben.

2. Daraus geht schon hervor, welche Rolle wir der „Umwelt" im Drama zuschreiben und wie wir sie gestaltet zu sehen wünschen. Sie ist der geheimnisvolle, mit allerlei Kraftwirkungen persönlicher und irrationaler Art geladene Raum; ihr Aufbauelement ist jener „Dunstkreis", der jede einzelne Figur umgibt; der sie gleichsam aus ihrer Lage und nächsten Umgebung herauslöst, um sie sich dann auf besondere Weise einzuverleiben oder sie nach allen Seiten ausstrahlen zu lassen. Dieses Stückchen Lebensraum ist aber im echten Drama nicht eigentlich erfüllt mit vorwärtsstrebenden oder kraftvoll beherrschenden Energien — die der „Handlung" angehören —, sondern mit Kräften des „Seins", die dauernd im Gegensatz untereinander stehen oder sich in sich selbst aufzulösen scheinen (wie es etwa das eigentümliche Oszillieren Hamlets in seiner höchst gefährlichen Umgebung zeigt); oder die mit äußeren Kräften ihresgleichen in Wechselwirkung, in Reibung und Kampf geraten, sich zurückziehen und zu neuen Angriffen sammeln, sich brechen usw. wie bei Schillers Wallenstein. Ihre Wirkung reicht über die eigentlichen bewußten Triebkräfte der dramatischen Figuren hinaus und erscheint zugleich als deren Wurzel und als ihre lebensvollste, ihre Wirkung eigentlich erst vollendende Begleitung. Sie

Digitized by Google

bilden die „Aura", welche die Personen, die Landschaft und den Vorgang umgibt und von der z. B. Zu- und Abneigung, Hoffnungen und Befürchtungen auf uns ausstrahlen. Was Goethe bei seinem ‚Egmont' die „Attrattiva" nennt [1]), ist weniger Sache der persönlichen Artung des Helden, als jenes geheimnisvolle Etwas, das zwischen ihm und seiner Umgebung webt, was die Bürger anzieht, Clärchen fesselt, die Statthalterin halb widerwillig zu verhohlener Liebesneigung, Alba zum tödlichen Hasse reizt. Ähnlich strahlt von diesem eiskalten Spanier, wie von Schillers Königin Elisabeth eine schlangenhaft-faszinierende Atmosphäre aus, die viel weiter wirkt als ihre persönlichen Willensakte — eine Atmosphäre, die den strahlenden Hof von England fast kerkermäßiger macht als Fotheringhay, dessen öden Mauern die dem Tode entgegenreifende Schottin etwas von höherem Glanz verleiht. Auch dieser atmosphärische Gegensatz wirkt hochdramatisch. Schillers Englanddrama aber zeigt auch, wie die Ausströmungen verschiedener Figuren aufeinanderprallen und wieder einander anziehen oder sich zu einer Art von Interferenzerscheinungen mit hoher Spannung ergänzen können: z. B. in den Staatsratsszenen, wo die Königin und jeden ihrer drei vornehmsten Ratgeber, weit über die eigentliche „Charakterisierung", Willensrichtungen, Wesenszüge usw. hinaus eine ganz eigene, sozusagen bewegliche Aura umgibt, die sich viel mehr im Ton und in den mitschwingenden Hintergedanken der einzelnen Redner, in ihrer gegnerischen oder einhelligen Abgestimmtheit aufeinander als in dem verrät, was und wie diese Menschen sprechen. In vielen Dialogen Ibsens, aber auch z. B. in der Dämmerungsszene in G. Hauptmanns ‚Einsamen Menschen' (s. oben S. 201), webt so etwas zwischen den Menschen, an dem beide Gesprächspartner gebend und empfangend teilhaben und das doch als ein Eigenes, Lebendiges zwischen und über ihnen schwebt. Dieses „Etwas" geht auch später nicht verloren; dank seiner eigenartigen, starken Stimmungswirkung bewirkt es, daß wir die folgenden Szenen danach seelisch bewerten. Durch die große Aussprache Max Piccolominis mit seinem Vater und nachmals die mit seinem Feldherrn bereitet uns Schiller auf seinen Freitod vor, weit eindringlicher als irgendeine Erörterung es vermöchte. Die Aufopferung des Helden mit seinen prächtigen Kürassieren (die eben auch wieder an seiner Atmosphäre teilhaben, zu seiner „Umwelt" gehören, wie wie er zu der ihrigen den Schlüssel abgibt) — sie erklärt sich wohl nicht aus einem festen, einmaligen Willensentschlusse des Helden, sie ist eher „motiviert" durch die mit Widersprüchen und Unbilligkeiten geladene Atmosphäre, in der er nicht mehr leben kann. In diesem Sinne betrachtet z. B. Shakespeares ‚Hamlet' Dänemark als ein Gefängnis; alle natura-

[1]) Dichtung und Wahrheit, Buch 20.

Digitized by Google

listischen Dramen G. Hauptmanns zeigen eine vollendete Behandlung des Lebensraumes zwischen und über den Figuren, in dem die kühnen Flieger, die einmal gestrandet sind, hinfort nicht mehr atmen können [1]). Ibsen hat dem deutschen Naturalismus auch hier mächtig vorgearbeitet durch die Ausnutzung direkter und symbolischer atmosphärischer Wirkungen, z. B. mit dem Durchblick durch ein Fenster auf eine Winterlandschaft im grauen Nebel oder mit trüben Eindrücken von der Umgebung her, die etwa eine kahle oder altfränkische, von Verstocktheit und Muffigkeit strotzende Zimmereinrichtung und dergleichen zur tragischen „Umwelt" macht. Aber schon Goethe läßt in seinem ‚Faust' das „dumpfe Mauerloch" von Fausts Studierzimmer mit allem angesammelten Brimborium von „Urväter-Hausrat", mit Gläsern, Büchern, Instrumenten und „angerauchtem Papier" als einen rechten Gegenspieler mitwirken, der den Helden aus seinem Bereiche vertreibt. Man könnte sich sonst darüber wundern, daß ihm in seiner akademischen Welt kein ebenbürtiger Mensch gegenübertritt (denn was will der kümmerliche Famulus, der unreife Fuchs oder der Kreis der „nassen Knaben" neben ihm bedeuten?); aber jede, vielleicht doch nur „chargierte" Figur eines Fakultätskollegen könnte die Wirkung nur abschwächen, die hier der die Wissenschaft der Zeit so eindrucksvoll vertretende Raum mit seinem „Dunstkreis" übt — nicht als eine objektive Gegebenheit, sondern als das Feld einer stimmungsmäßigen Auseinandersetzung des Helden mit seiner Umwelt; einer Auseinandersetzung, die auch ihre stimmungsmäßigen Abwandlungen hat. Die Umwelt „erscheint" uns also zunächst als räumlich-zeitlich in der Umgebung, die eher mimisch als poetisch und mehr sinnlich als gedacht ist und darum zu dem eigentlichen Gehalt des Dramas nur in einem loseren Verhältnis steht, aber durch ihre atmosphärische Wirkung mit ihm verbunden ist. Diese Umgebung im engeren Sinne zeigt sich uns zuerst als der charakterisierte Bühnenraum, samt seiner mitangesprochenen Nachbarschaft (z. B. der Mondscheinlandschaft im Faustmonolog, die schon einen dramatischen Gegensatz bedeutet). Dazu kommen die unmittelbar mit dieser Räumlichkeit verwachsenen Figuren, wie z. B. der Wirt in Lessings ‚Minna von Barnhelm' oder die Seeleute in Wagners ‚Holländer' oder im ersten Akt des ‚Tristan'. Sie alle tragen irgendwie die „Farbe" ihrer Umgebung, in ihrer Kleidung und ihren Gebärden, in ihren Anschauungen und ihrer Sprechweise. Daran haben denn auch die Hauptfiguren einen gewissen Anteil. Tellheim ist zunächst ein friderizianischer Offizier, der in Berlin vagabundiert, doch nimmt er in den einzelnen Szenen verschiedene Masken an, die alle mit dem Spielraum und seinem

[1]) Vgl. meinen oben (S. 163) angeführten Aufsatz.

Digitized by Google

Dunstkreis zusammenhängen. Er ist ein anderer im Vorsaal des Wirtshauses, ein anderer in Minnas Zimmer, das zwar auch zu diesem Hause gehört, aber durch ihre Persönlichkeit bereits geadelt wird. Hier erscheint Tellheim „gar zu brav, gar zu preußisch", aber immer als Edelmann von peinlichstem Ehrgefühl. Deutlicher werden die Zusammenhänge bei seinen Leuten. Der brave Wachtmeister bringt ein merkwürdiges Dunstgemisch vom Lande und vom Kasernenhof mit; in Minnas Wohnzimmer wirkt er gar komisch. Justs Reden und Manieren wittern nach Stall und Küche, – und doch tragen beide weiter die „Farben" ihres Herren, was ihnen persönliche Werte gibt. Riccaut vollends scheint den üblen Duft der Spielhölle und des Abenteurerlebens in ein reines Milieu hereinzutragen. Wir haben das Gefühl, als müßte das Zimmer nachher ausgelüftet werden. Auch darin wirkt er als Gegenspiel zu Tellheim. Umgekehrt verspürt Goethes Faust, der in seiner engen Zelle fast als vertrockneter Gelehrter erschien, in Gretchens Zimmer als wohltuend das „Gefühl der Stille, der Ordnung, der Zufriedenheit"; er selbst wird hier ein anderer und kommt doch näher zu sich selbst. Wir fühlen, wie die Umgebung verborgene, irrationale Neigungen und Wertungen im Menschen aufwachsen läßt, ihn „sich anverwandelt" im Gegensatz zur ‚Hexenküche' und zur ‚Walpurgisnacht', deren höllischer Wust auch einen Faust einen Augenblick einhüllt, bis ihn Gretchens Erscheinung rettet.

3. Je reicher eine dramatische Persönlichkeit geschichtet ist, an desto mehr „Breiten" der umgebenden Wirklichkeit mit ihren Atmosphären hat sie teil, während Nebenfiguren auch hierin beschränkt sind, was sich z. B. an den Kommandeuren niederen Ranges und an den einfachen Soldaten in Schillers ‚Wallenstein' gut beobachten läßt. Auch in jenen Offizieren steckt eigentlich mehr „Soldateska", mehr „Heerlager" und „Feldzug" oder auch „Winterquartier" als Persönlichkeit; so bilden sie mit dem dichterisch gestalteten Raum eine eigentümliche Einheit, von der sehr viel für die Wirkung des ganzen Dramas abhängt.

Es folgt aus dem Voranstehenden, daß der Dichter die tatsächlichen, z. B. landschaftlichen, architektonischen und geschichtlichen Züge der Umwelt nur insofern herausarbeitet, als sie sich in dramatisch-atmosphärische Werte umsetzen lassen. Dies war der Grund, warum Schiller mit einem wahren Bienenfleiß die „Umgebung" (das „Milieu") seiner dramatischen Vorgänge studierte, was uns heute noch seine Sammlungen, Aufzeichnungen und Entwürfe zur „Polizei" oder zum ‚Demetrius' beweisen, dann aber eine sehr strenge Auswahl traf und seine Materialien stufen- und schichtenweise ordnete, immer aber in hoch-symbolischem Sinne verwendete. Wir wissen, daß er es auch beim ‚Tell' so gehalten hat, wissen aber auch, daß z. B. der

Digitized by Google

I. Akt dieses Dramas (der als Einleitung besonders stark auf die Umgebung eingeht) die Landschaft am Vierwaldstädter See weder mit naturalistischer Treue, noch mit „kuriösen" Einzelheiten schildert, sondern daß hier alles von dem Freiheitssinn und der echten Naturverbundenheit, wie von der drückenden Lage und von den drängenden Urkräften des Schweizer Volkes zeugen muß. Auch das Gewitter, das Tell zur Rettungstat aufruft, wirkt symbolisch. Eine mit tragisch-pathetischen und mit tragisch-heroischen Energien bis zum Platzen geladene Atmosphäre entwickelt sich vor uns in den folgenden Akten; und wie der Vorgang im menschlichen Bereiche bald hier und bald dort neue Auftriebe und Ziele, Richtungen und Hemmungen empfängt, so geht und wächst die Landschaft gleichsam mit: die einzelnen Urkantone werden der Reihe nach (scheinbar im bunten Wechsel) vorgeführt, wobei jeder wieder irgendeinen besonderen Zug der Schweizernatur vertritt; jeder Teil ist wieder in besondere Stimmung getaucht und trägt sein Teil zum Verständnis der Gesamtentwicklung des Vorgangs bei. Am schönsten tritt das vielleicht in der Rütli-Szene hervor.

So gewinnt die im Bühnenbild und in den Nebenfiguren gleichsam leibhaft verkörperte Umwelt ein scheinpersönliches Gepräge; sie wird zum Träger, aber auch zum Quellgrund der durch die nächste persönliche Umgebung des Helden und durch ihn selbst hindurchströmenden Energien überpersönlicher Art, die oft fast dämonisch wirken, auf jeden Fall aber an der Handlung („mitspielend") auf das stärkste beteiligt sind — schon deswegen, weil die Umgebung und die gesamte Umwelt uns niemals unmittelbar, sondern nur an der Hand ihrer Wirkungen auf die Figuren nahegebracht wird und dann als Hintergrund oder als Mitspieler aus einem anderen Bereiche erscheint.

KAP. VIII. DIE DARBIETUNG DES DRAMATISCHEN INHALTS DURCH DIE REDE, 1. TEIL

§ 1. FORMREDE UND REDEFORMEN IM DRAMA

1. Die dramatische Einstellung des Dichters zum Leben prägt sich zunächst in jener eigentümlichen Auffassung und Durchdringung und inneren Neuordnung des Stoffes aus, die sich mit der dichterischen Darstellung gleichsam von seiner Persönlichkeit ablöst und „gegenständliche" Bedeutung gewinnt. Aber es ist nicht genug, daß diese Darstellung „gesagt" werde, wie etwa in einem Sachbericht mit „dramatischen Akzenten" im Leben hin und wieder geschieht. Vielmehr bedarf es eines weiteren Schrittes „hinter die Wirklichkeit" und eines abermaligen Vorstoßes in

Digitized by Google

das Reich der Form, damit die Darstellung uns wirklich dramatisch ergreift, die Dichtung ihr letztes hergibt und den Menschen in uns zum Miterlebenden des Helden oder zum Mitträger des gesamten Vorganges macht. Unsere tägliche Rede bietet auch dazu das Rohmaterial dar.

Vollzieht sich doch unser sprachlicher Verkehr mit unsern Mitmenschen (und nicht zuletzt mit uns selbst) immer in bestimmten „Redeformen", die zusammen eine eigentümliche Stilisierung unserer Rede bedingen, wie sie unserer Stimmung und unseren Wertungen jeweils entspricht. Aber im Leben dient diese „Formrede" vor allem dazu, unseren Drang nach erregter Äußerung zu befriedigen und zugleich mit der Absicht, damit ein bestimmtes Ziel zu erreichen: etwa einen anderen zu ärgern, zu „ducken", zu überreden oder abzuschrecken, einen Erfolg zu erringen, eine Tatsache zu verschleiern, zu färben oder zu unterstreichen usw. Damit kehrt die Bewegung, die sich aus unserer Person abzulösen und sich in der Sprache zu vergegenständlichen scheint, wieder zu uns selbst und unserem eigensten Lebensinhalt zurück. Schon damit tritt freilich eine Erhöhung des unmittelbaren, realistischen Erlebens ein: jener Zustand, den Lessing (im Anschluß an die Emotionstheorie von Ch. Dubos) mit den Worten umschreibt (an Mendelssohn, 2. 2. 1757):

„Darin sind wir doch wohl einig, daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind; auch darin: daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größeren Grades unserer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein *nicht* anders als angenehm sein kann?"

Zu Lessings Zeiten glaubte man wohl auch daran, diese „realen" Affekte durch die Bühnendarstellung zu erregen und zu steigern und damit bereits den Menschen zu beglücken, „als ob" er sich in einer (tatsächlich gesteigerten) Wirklichkeit befände. Die künstlerische Wirkung der Dichtung aber geht andere Wege. Sie geht auf den tieferen, den menschheitlichen Menschen im Zuschauer und behandelt zu diesem Zwecke alles, was in der Dichtung vorkommt, Ereignis und Rede symbolisch: dergestalt, daß sie durch die Form, in der sie vorgetragen werden, also durch ihre „Darbietung" eine Fülle von Nebenwirkungen aus dem Reiche der menschlich-poetischen (in unserem Falle: der dramatischen) Werte auslöst und damit dem Verständnis der Darstellung als solcher, d. h. des ästhetisch gestalteten Gegenstandes, nicht der unverwandelten Wirklichkeit dient.

Die mancherlei Redeformen, über die unsere bewußt gehandhabte Sprache verfügt, stehen alle auch, mit entsprechenden Vertiefungen ihrer Wirkung, im Dienste der Poesie; so z. B. der Ausruf oder Ausbruch in Jubel und Klage, Fluch und Segen, Bericht und Schilderung, Bild und Szene, Gespräch und Frage u. v. a. Nur bedient sich jede dichterische Gattung einzelner dieser „Darbietungsformen", wie wir nun mit Bezug auf die Vermittlung der Darstellung sagen, mit besonderer Vorliebe, weil sie ihrem Wesen am besten entsprechen. Die Epik z. B. pendelt beständig zwischen Tatsachenbericht und Gegenstandsbeschreibung [1]).

[1]) Vgl. ‚Wesen und Formen der Erzählkunst', 2. Aufl., S. 333 ff. und 337 ff.

Digitized by Google

Im Drama kommt zu den rednerischen Darbietungsformen noch die bühnische dazu, die ungefähr der „rhapsodischen" Haltung des öffentlichen Erzählers in südlichen und östlichen Ländern entspricht. Von ihr soll an dieser Stelle noch nicht die Rede sein. (Vgl. Bd. 2 dieses Werkes.)

2. Die Darbietung des dramatischen Inhalts durch das Wort arbeitet mit zwei Hauptmitteln: Mit der szenisch-mimischen Darstellung und mit der immer irgendwie zwiespältig behandelten Rede, dem „Dialog". Da aber das Szenische nach seiner inhaltlichen Seite bereits oben (S. 184 ff.) ausführlich besprochen wurde und seine bühnische Seite wiederum der späteren Behandlung vorbehalten bleiben muß, so beschäftigen wir uns zunächst mit dem Gespräch als der eigentlichen Haupt-Darbietungsform des Dramas, die freilich mit der szenischen Ballung in einem ähnlichen polaren Verhältnis steht wie Bericht und Beschreibung in der Epik. Das wird sich sogleich zeigen.

Natürlich unterscheidet sich auch das dramatische Gespräch von seinen Urformen in der noch so erregten Alltagsrede ebenso scharf wie jede andere Redeform der Dichtung von der der Wirklichkeit. Die poetische Rede geht auch hier immer auf Sonderung und Klärung, auf Vertiefung und auf dramatische Verwesentlichung aus: an allen einzelnen Punkten, aber auch bei allen überbrückbaren Zusammenhängen. Wir fühlen genau, daß die eindrucksvollen, doch mehr überredenden als überzeugenden Ausführungen, mit denen die Gräfin Terzky Schillers Wallenstein zum Abfall vom Kaiser aufzureizen sucht (‚Tod' I, 7), weder von echter Empörung über den Undank Ferdinands noch von reinem Mitgefühl mit dem mißhandelten Schwager getragen sind; daß ein starker Unterstrom von persönlichem Ehrgeiz und Geltungsbedürfnis, ja von Freude über die wachsende Kraft und Macht der eigenen Sprechweise, ja ein gewisses Kunstgefühl sie belebt. Ihre Rede ist dramatisches Handeln mit seinen Umschlägen und Hintergründen. Da erleben wir die für das Drama so wesentliche Verflechtung und wechselseitige Befruchtung der Rede mit der „Aktion" im eigentlichsten Sinne. Von dem Mienen- und Gliederspiel des einzelnen Schauspielers, weiterhin der Gruppen und des Ensembles bis zu den Wirkungen des Bühnenapparates (z. B. mit Donner und Blitz), zu dem Aufbau und der Gliederung der Bühne und der Anordnung des ganzen Hauses (z. B. im Bayreuther Festspielhaus oder in heutigen Freilichttheatern) und nicht zuletzt zu der Zauberwirkung der Beleuchtung, von dem allen kann hier nur, wie schon angedeutet, nebenher die Rede sein. Aber es gibt keine Redeform dramatischer Art, die nicht von vornherein, sobald der Dichter sie verwendet, auch schon bühnisch (besonders: mimisch) angeschaut wäre. Ein wahrhaft dramatischer Dichter nötigt einen

Digitized by Google

wahren dramatisch gestimmten Leser immer dazu, eine Art Phantasiebühne in seinem Geiste zu errichten und hier nicht nur auf den Inhalt, sondern auf die Form und vor allem auf den Klang der Rede (Klang im weitesten Sinne des Wortes), auch auf die dramatische Bewegtheit des Gespräches mit aller Hingegebenheit der Seele zu lauschen. Selbst ein Monolog von Meisterhand nimmt sich oft wie eine dramatische Spielszene aus.

Ein Beispiel: Ein Bild der Hoheit, der in sich geschlossenen Menschlichkeit, tritt Iphigenie am Anfang von Goethes Drama aus ihrem Tempel heraus und läßt ihren Blick über das weite Meer schweifen. Kaum hat sie den „alten, heiligen, dichtbelaubten Hain" begrüßt, als bereits mit dem Hinweis auf der „Göttin stilles Heiligtum" eine erste Ahnung von möglicher Unruhe uns befällt, die durch den Ausdruck eines „schaudernden Gefühls" erhöht wird. Da schwingen bereits allerlei fremde Töne mit, die auch der folgenden Sehnsuchtsklage, einem rechten dramatischen Gegenstück zu der scheinbaren Befriedigung der Priesterin in sich selbst, Hintergrund und Farbe geben. Zugleich aber werden wir aus dem Bereiche des rein-lyrisch-schmelzenden „Aufrufes" in das der dramatischen Triebkräfte hinübergeleitet: wir finden Iphigeniens Seele schicksalsoffen und immer bereit, den Schritt in die Außenwelt zu wagen, um zu ihrer Heimat zurückzukehren. Sie fühlt, daß sie hier gebunden ist, nicht nur durch den Willen der Götter, sondern durch menschliche Werte, wie durch die Pietät gegen Thoas, den „edlen Mann", der sie doch wieder (dramatisch-gegensätzliche Wendung!) mit seiner Liebe quält: ein Grund mehr, warum „ihr Herz sich nicht hierher gewöhnt". Scheinbar kommt nun diese höchst zwiespältige Seelenlage in wundervoll harmonischen, gleichlaufenden Versen und einer gleichmäßig gehobenen Sprache zum Ausdruck; in Wahrheit ist kein einziger Vers so gebaut wie irgendein anderer in dieser Rede oder im ganzen Drama; selbst wo etwa die Ausfüllung des metrischen Schemas (des Blankverses) durch Zäsuren und Akzente übereinzustimmen scheint, ist die inhaltliche Füllung des Verses mit ihrer Lautung und ihrem inneren Rhythmus, ist ihre Tonführung sehr verschieden; von Vers zu Vers und oft im gleichen Verse springen die Gegensätze zueinander an, die von der Sprecherin genau beachtet und durch eine an den Dichter sich anschließende, harmonisierende Kraft doch wieder aufgelöst und zur vielbewegten Einheit gebunden werden wollen. Das alles gilt nicht nur für den innerlich zweistimmigen Monolog, sondern erst recht für jede Art Wechselrede.

§ 2. DAS GESPRÄCH ALS GRUNDFORM DER DRAMATISCHEN REDE

a) Allgemeines

1. Wie schon die sprachliche Form sagt, ist das Gespräch eine gemeinsame Rede von Menschen (auch das Selbstgespräch ist ein Mit- und Füreinander mehrerer Stimmen im Innern des einzelnen). Dieses Gespräch aber spielt sich im Drama immer irgendwie auf einer Bühne ab und trägt von vornherein ein szenisch-bühnisches Gepräge; d. h. die Personen reden nicht nur, wie im Leben, mit einander, sondern in höherem Grade, als

Digitized by Google

wir es im Verkehr gutheißen würden, zu einander: sie wollen gehört werden und sich selbst hören, sie wollen den Eindruck ihrer Rede beobachten; sie beobachten die Wirkungen der Wechselrede, fangen sie auf und „kommentieren" oder „kritisieren" sie nicht selten voreinander und damit für uns. (Man denke an das geistige Fangballspiel in den „Stichomythien" der Goethischen ‚Iphigenie', z. B. zwischen der Heldin und dem König Thoas[1].) Gerade dieses Verhalten „nach außen" hin zeugt aber davon, daß die Rede, die zwischen den Figuren wechselt, auch in ihr Inneres eindringt und auch hier, ja hier zunächst zu (blitzschnellen) Überlegungen oder Erörterungen führt, die dann in der Erwiderung zu Worte kommen oder doch die Gegenäußerung lebhaft färben. Wo das nicht der Fall ist, läßt der Dialog uns „kalt"; er mag seine dichterischen Werte haben, dramatisch aber ist er nicht.

Daß der dramatische Dialog selbst „die Handlung" oder der eigentlich für uns in Betracht kommende Teil der Handlung ist, hat vor allem Otto Ludwig gesehen, dem wir überhaupt die feinsten Beobachtungen über das Gespräch (vor allem bei Shakespeare) verdanken. Wagt er doch die kühne Formulierung: „Die Hauptsache im Drama ist nicht die Handlung, sondern das dramatische Gespräch"[2], natürlich das „theatralische Gespräch". Dieser Dialog aber spiegelt die innerste Natur der dramatischen Bewegung, die sich immer wieder zu verlieren scheint und sich immer wieder auffängt. Wie die Handlung, so drängt der Dialog immer vorwärts, um doch immer wieder auf einem Punkte zu verweilen; ja gerade hierin unterscheidet er sich nach Ludwig von der Handlung, daß diese vorzugsweise schlank, einfach, eindeutig zu verlaufen scheint, während der Dialog fortwährend Umwege macht „Parenthesen" zuläßt und sich einer ständigen „Retardation" freut. Diese Verzögerung aber bedeutet kein Einschlafen der Handlung, sondern führt sie immer mehr nach innen. Der Dialog quillt aus dem jeweiligen Affekt, der Hauptdaseinsform des dramatischen Menschen und nährt ihn, indem er ihm zum Ausdruck verhilft. Damit aber kann auch die Quelle der wirklichen Handlung, ja des Vorgangs immer reichlicher fließen, wächst die Bedeutung der Handlung an. Otto Ludwig sagt darüber:

„Der Affizierte kaut an dem Brocken, der Affekt sucht sich zu erhalten durch Steigerung; deshalb sucht er immer neue Gesichtspunkte, aus denen der Affekt sich regeneriert; er malt aus, was geschah, was er tun will, und kommt von den

[1] Vgl. z. B. die kritische Feststellung: „Man spricht vergebens viel um zu versagen. Der andre hört von allem nur das Nein!". (I, 3.)

[2] Schriften, 5, S. 143 ff. Vgl. zum obigen auch S. 124 ff., 133 ff., 253, 480 ff.

Digitized by Google

Nebenvorstellungen wieder auf die Sache zurück; die Rede bellt den Moment von allen Seiten an, rennt voraus, kommt zurück, bellt wieder an, bleibt zurück und eilt wieder nach .... Der Inhalt des Gespräches und Selbstgespräches, die einzelnen Mitteilungen werden zerlegt und so geordnet, daß stets eine Spannung übrigbleibt, so daß man die Sache nicht eher weiß, als bis das letzte Wort der Mitteilung gefallen ist. Dann werden die einzelnen Sätze sozusagen emanzipiert, wie die Finger an der Hand eines tüchtigen Klavierspielers. Nicht eine Mitteilung und dann Glossen und Gehalt dazu; die Glossen und der Gehalt sind in die Mitteilung eingewirkt. Beispiele: die Szene Hamlets mit dem Geiste, der Anfang von Othello usw.... Es ist im Dialog allemal weniger Detaillierung der Handlung, als des Seelenzustandes, des Gesprächsganges, der Charaktere. Auch dadurch wird das Ganze nur plastischer und gehaltvoller."

Die „Analyse" des Gegenstandes im Gespräch kann natürlich verschiedene Formen annehmen, verschieden begründet sein und auf verschiedene Weise fortwirken. Ludwig denkt z. B. an Fälle, wo der Redner mit seiner Mitteilung nicht recht heraus will, weil sie seinem Charakter widerspricht oder weil er Rücksicht auf den Zuhörer nimmt; auch kann sein Affekt sich überschlagen, so daß er nicht zur Sache kommt, oder der Sprecher kommt vor dem Bedürfnis, den Zuhörer erst zu spannen, ihn „einzustimmen", nicht zum Reden; er kann natürlich auch aus Schadenfreude sein Opfer mit einer brockenweisen Mitteilung martern oder er kann sich selbst immer wieder „zur Sache rufen", indem er einen Punkt ständig hervorhebt und damit von der Linie abschweift. Ludwig nennt das: „Zausen an einem Worte, das wie eine Reflexion immer wiederkehrt", wie z. B. das Shakespearische: „Tu Geld in deinen Beutel" [1]).

2. Mit allen seinen Wendungen und Windungen verrät das dramatische Gespräch nur den allgemeinen Zug der dichterischen Rede (wie der menschlichen Formrede überhaupt), zu gleicher Zeit Verborgenes zu enthüllen und zu verbergen um im Hintergrunde etwas Unsagbares ahnen zu lassen; werden doch die letzten Tiefengründe des Streites zwischen den beiden Königinnen in Schillers Stuart-Drama, aber auch diejenigen der großen Questenberg-Szene im ‚Wallenstein' und die geheime Weltpolarität von Freiheit und Nötigung in dem Albagespräch in Goethes ‚Egmont' kaum ausgesprochen, aber mit den einzelnen „Gängen" der Unterredung immer kräftiger angedeutet.

Im „polyphonen Dialog" tritt nur noch deutlicher und eindrucksvoller hervor, was eigentlich jedes Selbst- und Wechselgespräch dramatisch belebt. Otto Ludwig hat es in unübertrefflicher Weise ausgedrückt, indem er von der mehrstimmigen Natur des Dramas überhaupt ausgeht:

„Genau genommen ist jenes Polyphonische, das poetische Freiwerden des Gehaltes, das scheinbare Hinauswachsen über das Gemachte, Absichtliche des

[1]) Zum obigen vgl. Schr. 5, 127 und 143 f.

Digitized by Google

lebendigen Geistes des Dramas über seine Maschine, über seinen Körpermechanismus, wie das Banner der lodernden Flamme über die Stelle ihrer Zerstörung hinaus in die Lüfte steigend, gar nicht möglich ohne dies Indirekte des Gespräches. Ein jeder verfolgt seine Gedankenreihe und ist so das lebendigste und sprechendste Bild seiner selbst; dazwischen gibt es Berührungspunkte zweier oder mehrerer Reihen, wonach sie wieder neu befruchtet auseinandergehen. Dazu gehört denn auch das Moment des Abspringens von seinem Gegenstande und des wiederum sich Darüberwerfens. So entsteht eine Art Symphonie von kontrastierenden und doch einstimmenden Gedankenrhythmen. Einer oder einige sind wechselnd Zuschauer und Schauspieler. Jeder ist sein eigner Hörer, sein eignes Publikum. Es treten Pausen ein in den einzelnen Stimmen, während eine oder mehrere andere ihre Themata weiterführen.... Diese Polyphonie ist das Mittel, das Subjektivste objektiv zu machen, indem die eine Subjektivität immer der andern als Objekt dasteht, und indem der Zuschauer gehindert ist, seine eigne Subjektivität in die Schale einer der sich vor ihm auslebenden Subjektivitäten zu werfen" [1]).

Mit alledem erweist sich das Gespräch als eine besondere Art, ja als eine Steigerung und Verdichtung der poetischen Rede überhaupt, die ja, wo sie von innerem Leben zeugt, auch sonst immer „indirekt", mit vielen kleinen Umschlägen und Überraschungen verläuft, damit aber zugleich weit über ihre eigene Linie hinaus gestaltend wirkt. Denn es gilt hier, und gerade im Drama, das Gesetz der „sphärischen Ausbreitung", die immer neue Gesichtspunkte, Gegenstände und Weltbreiten in den Strom der Rede hineinreißt und, indem sie sich zu verlieren scheint, in Wahrheit die innere Linie der Erörterung stärkt und verwesentlicht, wozu die Zweistimmigkeit im dramatischen Gespräch (auch im Selbstgespräch) das Ihre beiträgt.

3. Diese Zweistimmigkeit reicht bis in die äußeren Sprach- und Versformen hinein, wovon unten noch die Rede sein wird. Hier haben wir es zunächst mit den Redeformen in ihrer dramatischen Ausprägung zu tun. Die innere Entwicklung der Rede folgt also dem Bildungs-Gesetz der Szene, mit der sie ja auf das innigste verbunden ist. Denn die dramatische Szene ist im wesentlichen eine Redeszene und auch die „stummen Szenen" der Naturalisten werden von uns im Sinne einer „verschwiegenen" Rede gedeutet; sie arbeiten ja, von ganz primitiven und doch auch „sprechenden" Motiven (z. B. Hin- und Herlaufen im Zimmer, Aufschlagen mit der Faust auf eine Tischplatte usw.) abgesehen, durchaus mit der Redegebärde und werden von daher verstanden: auch sie „sagen" oft mehr, als unmittelbar ausgesprochen werden könnte [2]).

[1]) Vgl. Schriften Bd. 5, S. 529 f. und daselbst S. 430.

[2]) Vgl. Buttlers Gebärdenspiel in ‚Wallensteins Tod' II, 6 (besonders hinter V. 4919).

Digitized by Google

Umgekehrt kann keine dramatische Rede ohne stete mimisch-szenische Ergänzung bestehen, dem echten Schauspieler bietet der Text immer die nötigen Weisungen, die natürlich auch den Einwirkungen des Zeitstils unterliegen. Man würde heute nicht wagen, die „Räuber" so pathetisch zu spielen wie in Schillers Jugendzeit oder Goethes Versdramen so akademisch-verhalten wie einst in Weimar. Die großen Sehnsuchtsgebärden wird eine echte Darstellerin der Iphigenie an Hand der gesprochenen Dichtung so wenig verfehlen wie das leise, mimisch-ausdrucksvolle Erzittern der Stimme, das bald stille Trauer, bald Abscheu und bald eine leidenschaftliche Sehnsucht ausdrückt. Doch erfordert diese Iphigenie natürlich einen anderen Stil der Rede und der Gebärde, als diejenige G. Hauptmanns.

Das dramatische Gespräch ist keine einheitliche feste Größe, sondern ein Gestaltungsgrund, der sich in mannigfachen Erscheinungen offenbart, je nach der Eigenart der Szene, die er trägt. So gehen sprecherische und bühnische Ausdrucksweise immer zusammen und wollen auch in den folgenden Ausführungen immer als Einheit genommen werden, auch wo das nicht eigens betont wird. Wir behandeln zunächst die Kernform der dramatischen Redegestaltung, das dramatische Gespräch im engeren Sinne, dann diejenigen Redeformen, die sich das Gespräch erst gleichsam zubiegen muß, um sie als Gliedform zu verwenden, sich selbst daran zu bereichern und seine Kraft darin aufblühen zu lassen.

b) Der „Dialog" (das Wesen des dramatischen Gesprächs)

1. Das dramatische Gespräch unterscheidet sich von dem gewöhnlichen durch seine besondere Ausrichtung auf Kampf und Entscheidung als Ausdruck der stärksten Wandelbarkeit und Zielsicherheit im Innern. Schon im gewöhnlichen Tagesgespräch findet bei allen Erörterungen, ja bei bloßen Mitteilungen und Beschreibungen so etwas wie eine wechselseitige Ergänzung, ein gemeinsames Ringen oder doch Bemühen um Klärung eines Tatbestandes, um Wertung und Entschluß gleichsam nebenher oder in der Unterschicht statt, während sich die Rede an Einzelheiten anzuklammern und fortzuranken scheint[1]); schon die Fortführung des Gesprächs in einer bestimmten Richtung — die ja nicht jedermanns Sache ist und zu der mancher erst verlockt oder gezwungen werden muß — ist ja eine Art zweistimmiger Bewegung, wobei eine (Willens-)Kraft die andere bestimmt.

Im dramatischen Gespräch aber wird das Gegensätzliche (mitsamt dem gemeinsamen Hintergrunde) der zwei Seiten viel stärker betont, sowohl im Sinne der Entfernung beider Stimmen wie ihres vorübergehenden „Einhellens", dem dann eine neue „Entzweiung" folgen kann. Die Zweistimmigkeit besagt also nicht eine bloße Aufteilung des besprochenen

[1]) Vgl. die weiter unten (S. 392 f.) angeführte Stelle von Lessing.

Digitized by Google

Tatbestandes etwa in Frage und Antwort, wie es bei vielen alten Spruchdichtungen, Rätselfragenreihen und dgl. üblich ist [1]); es kommt auch nicht darauf an, das Wissen eines Mannes oder seine geistige Gewandtheit zu erproben. Das dramatische Gespräch entwickelt sich nur scheinbar auf ähnliche Weise: als Handlung betrachtet, kann es eine Art von Unterhaltung sein, die leicht sehr heftige, drängende Formen (als Streitrede) annimmt. Dichterisch-dramatisch ist sie erst, wenn sie den Vorgang an einem bestimmten Punkte mit Andeutung seiner Hintergründe zusammenrafft; wenn die Wechselrede aus Erlebnistiefen hervorgeht, die bei den beiden Partnern verschieden nach Art und Grad sein können; wenn sie selbst wieder zum Erlebnis wird und neue Erlebnisse hervorruft. Sie braucht dazu noch nicht eine ausgesprochene Kampfrede zu sein (s. unten S. 339 ff.), obwohl jedes geheime Ringen um einen neuen Tatbestand, eine veränderte Lage, eine gemeinsame höhere Einsicht usw. einen Streit in sich birgt.

Wichtiger ist, daß die beiden Sprechgesellen einander schrittweise näher kommen, indem sie sich voneinander zu entfernen suchen oder sich abstoßen, während sie sich einer gemeinsamen Grundlage weiteren Beschließens und Handelns näheren, die sie später wieder verlassen — ferner, daß zwischen den ausgesprochenen Worten und dem, was dahinter steckt und was daraus folgt, immer eine gewisse Scheidung besteht, die wir „zwischen den Zeilen" bemerken, die uns auf die „rechte Meinung" aufhorchen läßt und uns in dichterische Bewegung versetzt. Darin zeigt sich wieder die Natur des Dramatischen, daß nichts so erscheint, wie es eigentlich gemeint ist, und daß bei jeder anscheinenden Einheit immer ein Widerstreit äußerer oder innerer Art mit im Spiel ist, so daß wir stets von einer zur anderen Ebene, Einstellung, Wertung usw. hin- und hergeworfen werden; die Redegestaltung tut das Ihre dazu, indem stets allerlei „mitspielt", was in der Sprache „versteckt" aber oft bedeutsamer ist als das deutlich Gesagte; nur ein solcher „Dialog" hat überhaupt dramatischen Wert und erhebt uns über die Wirkung einer dialogisierten Erzählung. Das Gespräch kann nun verschiedene Sonderformen annehmen. Zunächst ist zu scheiden zwischen solchen Dialogen, bei denen wir vor allem auf den Verlauf des Meinungsaustausches, also der Rede als solcher achten. Wir reden hier von „Unterredungsformen" im engeren Sinne. Anderwärts lenkt der Dichter unsere Aufmerksamkeit durch das Gespräch vor allem auf die Handlung, die sich dabei jeweils zum „Auftritt" ballt, so daß eine lebhafte Wechselwirkung zwischen Dialog und Szenenführung spürbar wird. In diesem

[1]) Vgl. meine ‚Spruchdichtung' (1938). Ähnlich gebaut sind freilich die Wechselchöre der Gralsritter im dritten Aufzug von R. Wagners ‚Parsifal' und das Gespräch der Nornen am Anfang seiner ‚Götterdämmerung'.

Digitized by Google

Falle reden wir von „szenischen Formen des Gesprächs". Beide gehen natürlich leicht ineinander über. Doch dürfte sich ihre getrennte Behandlung verlohnen.

2. Das dramatische Gespräch unterscheidet sich natürlich von der „Unterhaltung" des täglichen Lebens durch seine hohe Stilisierung, die schon mit der dramatischen Steigerung aller Vorgänge und mit der notwendigen Verkürzung im Hinblick auf den Bühnenrahmen geboten ist. Auf der anderen Seite sondert es sich von der epischen Unterredung ab, bei der immer der Dichter irgendwie mitzusprechen oder uns zu erinnern scheint: „Hört, was sie sagen!" Das sind „gestellte" Gespräche, wie sie z. B. in großer Ausdehnung (seit Goethes ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten') in den Erzählungen der Romantiker vorkommen. Diese „Kunst-Unterhaltungen", die uns in epischer Darbietung reinen Genuß bereiten können, weil sie einen Teil des erzählbaren Geschehens selbst darstellen, langweilen uns im Drama, obwohl mancher Bühnendichter mit weisen Gesprächen in hoher Stimmung seinem Werke mehr „Schwung" und „Fond" zu geben glaubte. Das dramatische Gespräch ist viel „naiver": es ist scheinbar kunstlos, und dennoch wirkt es nur, wenn alle Reden fein aufeinander abgestimmt sind und neben dem äußeren auch einen „inneren Redevorgang", eine Linie gegensätzlicher, polar sich steigernder Art durchblicken lassen. Gewiß können sich solche Gespräche auch im Leben bilden, wenn sie unter hochgezüchteten Menschen geführt werden, die überhaupt „etwas zu sagen haben", die vor allem einander etwas sagen oder voneinander etwas vernehmen wollen. Darüber hat soeben Fr. G. Jünger in seinen Briefen aus Mondello (Hamburg 1943) Ausgezeichnetes gesagt, was hier stehen möge; es stehen Sätze darin, die bei der Analyse einzelner Dichtungen zu beachten sind — auch bei der Kritik epischer Dialoge, die allerdings mehr von dem „rhetorischen" Gepräge an sich haben können und oft müssen, was unser Verfasser für das Gespräch im Leben abweist und was auch der Dramaturg nur sehr skeptisch ansehen kann:

Das Zwiegespräch ist ein Gespräch ohne Zeugen, und hierauf beruht sein vertraulicher Charakter. So sind die Gespräche zwischen den Geschlechtern vor allem Zwiegespräche. Der Dialog ist, weil er sich an einen Partner wendet, lebendiger als der Monolog, und da zwei sich mit ihm befassen, hat er etwas Gemeinsames. Tritt ein Dritter hinzu, so bildet sich, wie das Sprichwort sagt, ein Kollegium. Es bildet sich ein Kreis. Mehr als sieben Menschen aber können zu einem rechten Gespräch kaum vereinigt werden, und daß auch diese Zahl meist zu hoch ist, zeigt sich daran, daß sich Gruppen bilden, die ein eigenes Gespräch untereinander führen. Denn das Gespräch wird um so kunstvoller, je mehr sich an ihm beteiligen. Ein gutes Gespräch bildet Figuren, wie es der Tanz tut, und diese Figuren dürfen nicht gestört werden. Es bildet ein Konzert, bei dem kein Instrument zum Solisten werden darf. Man darf nicht sprechen, als ob man ein

Digitized by Google

Auditorium vor sich hätte, nichts vortragen; denn aller Vortrag ist monologisch. Man darf das Gespräch nicht seinen Kenntnissen und seinem Wissen dienstbar machen, man muß seine Kenntnisse und sein Wissen in den Dienst des Gespräches stellen. Man darf nicht lehrhaft werden; denn das Gespräch ist nicht der Ort didaktischer Auseinandersetzungen. Man muß wissen, für wen man spricht. Die Kunstgriffe des Redners sind auf die Menge berechnet; denn alles Rhetorische will Effekt machen, aber im Gespräch sind Effekte nicht am Platze, und im Gespräch mit Freunden, Bekannten und Mitmenschen stehen wir weder am Pult, noch sitzen wir im Parterre.

c) Die Unterredungsformen des Gesprächs (Erörterung und Auseinandersetzung)

1. Die einfachste Form der dramatischen Auseinandersetzung ist die Erörterung einer gegebenen Lage mit ihren Vorteilen und Gefahren, mit ihren Werten und Gegenwerten, mit ihren überwundenen und bevorstehenden Schwierigkeiten, ihren Unklarheiten und ihrer verborgenen Bedeutung. Immer geht es da nicht nur um sachliche Ergänzungen, sondern um verschiedene Bewertungen und Interessen, die meist mit bestimmten Willenshandlungen zusammenhängen oder eine zwiespältige Situation offenbaren, also zu Willenshandlungen oder Entscheidungen hinführen können. Wenngleich sich also eine solche Erörterung immer um irgendeine Sache (oder Sachlage) dreht, wird sie doch in echt dramatischer Darstellung nicht eben sachlich, sondern stets persönlich geführt. In einfachen Fällen überwiegt das „typische Zubehör" der Handlung (O. Ludwig) und damit das Mimische [1]). Mit der Beteiligung einer überragenden Persönlichkeit treten verschiedene Schichten ihres Wesens in Tätigkeit oder doch in Bereitschaft. Auch dabei kann die Unterredung schon jene höchst mannigfaltigen Bahnen einschlagen, von denen oben schon die Rede war. Die Mehrstimmigkeit der Gesprächspartner bedingt eine wechselnde Beteiligung verschiedener Schichten des dramatischen Kosmos, deren Ineinandergreifen doch eine ganzheitliche Wirkung hervorbringt.

Natürlich braucht diese Erörterung nicht merklich streithaft zu werden; Gegensätze zwischen beiden Unterrednern können vorhanden sein, aber einstweilen noch unter der Schwelle lauern, so daß sich, sowohl in der Tragödie wie in der Komödie, eine scheinbare Harmonie ergibt, die nachher unter Schrecken oder unter Lachen „zerplatzen" mag. Noch einfacher ist die Gestaltung des Gesprächs, wenn eine Person die unbedingte Führung hat und die andere im wesentlichen zuhört, was allerdings schon an die „Ansprache" erinnert, von der noch zu reden sein wird. Wir erinnern hier an die Abschiedsreden des Polonius an seinen Sohn

[1]) Vgl. z. B. Schillers ‚Maria Stuart', II, 1.

Digitized by Google

Laertes (in Shakespeares ‚Hamlet'), die den alten Hofherren auf der Höhe seines Wesens zeigen: nicht albern und geschwätzig, von Gemeinplätzen überfließend (so gibt er sich den „Herrschaften" gegenüber, wo er aus lauter Höflichkeit oder Demut zum Trottel wird), sondern im Vollgefühl seiner väterlichen Würde und nicht ohne gesunde und kräftige Lebensweisheit, wenn auch mit unverkennbarer Freude am Reden. Ähnlich spricht Hamlet mit den Schauspielern, wieder anders mit den Freunden, z. B. nach der Erscheinung des Geistes. Hier wird ein sich eben anbahnendes Zwiegespräch immer wieder abgebrochen, so daß der Held fast mit sich selbst zu reden scheint. Es handelt sich immer darum, daß der Angeredete (in einem inneren Ringen) überzeugt, zum Standpunkt des Redners hinaufgedrängt wird, was auch eine Umstimmung ungünstiger Art bedeuten kann, wie die große Überredungsszene der Lady Macbeth zeigt.

2. Auch in diesen Fällen ist die dramatische Bewegung nicht einseitig. Einmal nimmt der Redner dauernd Rücksicht auf seinen Partner, ringt mit einer bestehenden Gegnerschaft oder mit einer Gleichgewichtslage, auch wohl mit einem Nichtverstehenkönnen oder -wollen, wogegen er „angeht"; andererseits steigert er in diesem Ringen seine eigene Haltung oft bis zur Versteifung. Auch die Gräfin Terzky, die Schillers Wallenstein in jener großen Szene zum Losschlagen überredet, steigert sich damit in einen Zustand höchster seelischer Angespanntheit hinein und endet in einem freudigen Hochgefühl, das sofort von dem Friedländer auf echt dramatische Weise gedämpft wird („Frohlocke nicht") [1].

Anmerkung. Deutlicher ist das Dramatische in dem aufreizenden Geplänkel zwischen Questenberg und den Wallensteinschen Offizieren am Anfang der ‚Piccolomini' [2]. Zum mindesten verspürten wir hier wie dort unterhalb der „leichten" Unterhaltung eine geladene Atmosphäre. Ähnliches gilt von dem scheinbar heiteren, ja lasziven Gespräch zwischen Gloster und Kent am Anfang von Shakespeares ‚König Lear'. Nur das germanische Drama mit seinem lockeren Gefüge erlaubt solche Szenen, die dem klassischen Drama der Griechen und der Franzosen fremd sind; sie entsprechen aber der Tatsche, daß unsere Dichter stärker mit der irrationalen Wirkung der Atmosphäre arbeiten. Natürlich kann die Stimmung auch in solchen Szenen jeden Augenblick umschlagen, so daß die vorbereitende in die wirkliche Handlung übergeht; als Meister solcher Übergänge bewährt sich R. Wagner in den Anfangsszenen aller drei Akte im ‚Holländer'. Mehrstimmige, breit ausgeführte Unterredungen vorbereitender Art („Polyloge") mit düsteren Untertönen liebt der junge Goethe, wie der ‚Götz'

[1]) ‚Wallensteins Tod', Akt I, A. 7

[2]) Im Lustspiel und im Volksstück (z. B. bei L. Anzengruber) erscheint dgl. als „Frozzeln"; in Ibsens ‚Helden auf Helgeland' freilich nimmt es tragische Formen an und wird zur Hauptszene. Hier liegt der Übergang zur „erregten Aussprache" (s. unten S. 339 f.).

Digitized by Google

und der ‚Egmont' (z. B. in den Bürgerszenen des 1. Aufzuges) beweisen; auch die Osterspaziergangs-Szene im ‚Faust' mit ihren Erörterungsfetzen gehört hierher. Überhaupt berühren wir hier das Gebiet der Massenszene und denken auch an den heiter-unbeschwerten Eingang des Auftrittes ‚Auerbachs Keller'. In Schillers ‚Tell' können wir die Hauptarten dieser Gesprächsweise gut verfolgen. Hier fehlt es freilich nie an dramatisch erregenden Zügen. Eine an sich hochgestimmte Unterredung mit düsterem Unterton führt Stauffacher mit seinem Weibe (I, 2), wo die Freiheitshandlung angekündigt wird. Ähnlich wirkt das Gespräch Tells mit Hedwig (III, 1), wo von Geßlers Haß gesprochen wird. Eine Art von Brückenszene, die aber schon Entscheidungen auf einer Nebenebene herbeiführt, ist die Auseinandersetzung zwischen Ulrich von Rudenz und Bertha, schon fast ein Streitgespräch (III, 2), das doch auf eine Überzeugung, eine Umwandlung hinausläuft; auf einen echten „Umschlag" endlich bereitet, als Szenenteil, die belehrende Unterhaltung Tells mit seinem Sohn (III, 3) vor, der Auftakt zur Apfelschußszene; ferner in der Art der Brückenszene (zwischen dem Monolog des Helden und Geßlers Ermordung) die oft doppelsinnige Plauderei Tells mit dem Flurschützen (IV, 3). In keiner dieser Szenen schlagen die Wogen des dramatischen Vorgangs besonders hoch, durch alle aber fühlen wir ein Etwas von der Eigenbewegung des Vorgangs strömen. Gerade in den genannten Auftritten ist immer wieder von der großen Freiheitsbewegung des Schweizervolkes die Rede; etwa so, wenn auch im Gegensinne zu dem nächsten Gegenstande des Gesprächs, in der Auseinandersetzung zwischen Tells Weib und Johannes Parricida, der wieder ein Umschlag, dieses Mal nach der heiteren Seite folgt, weil wir dem Ziel, der Lösung des Hauptkonflikts nahe sind. Vergleichen wir eine Vorbereitungsszene aus dem griechischen Drama, etwa das Auftreten des Boten in der ‚Antigone' des Sophokles, so nehmen wir den Unterschied wahr; wohl findet hier ein Umschlag der Redeweise statt, sobald Kreon selbst das Wort ergreift und sich an die Heldin wendet, aber der Streitgegenstand ist von vornherein die ernste Hauptfrage des Ganzen, während es sich in den erwähnten germanischen („lose" gefügten) Vor- und Zwischenszenen um Nebensachen oder Seitenstränge des Vorgangs handelt.

Die eigentliche zweistimmige Erörterungsszene, die zugleich einen Fortschritt des Vorganges bedeutet und als Handlung auf uns wirkt, bringt nebenher eine Durchleuchtung und Klärung der inneren Lage auf beiden Seiten und den gemeinsamen Aufstieg beider Partner auf eine neue Plattform der Handlung — sei es in Verbundenheit oder in reinlicher Scheidung. Dramatisch wirken solche Szenen immer nur dann, wenn auf beiden Seiten menschliche Werte verschiedener Art und Höhe im Spiel sind und wenn wir den Eindruck haben, daß die redenden Figuren die ihnen — wenigstens für den Augenblick — zukommende Werthaltung ringend erreichen.

d) Die erregte Aussprache

Es liegt auf der Hand, daß die reine Erörterung im Drama immer nur kurz sein kann. Sie dient als Vorbereitung, auch wohl als Ausklang größerer Szenen oder als Übergang zwischen solchen. Immer ist der Anteil der ruhigen Überlegung stärker als in den eigentlich dramatischen Teilen

Digitized by Google

des Werkes; sie fällt meist in gewisse Atempausen des Vorgangs; wo sie nicht rein von Nebenfiguren getragen werden, fallen solche Gespräche zusammen mit den „Ruhepausen der Leidenschaft". Sobald der Affekt sich stärker regt, findet der Übergang in eine andere Art der Erörterung statt, die wir als „erregte Auseinandersetzung" kennzeichnen.

Die erregte Aussprache steht mitten inne zwischen der ruhigeren, mehr rationalen Erörterung und dem „szenischen Dialog" im engeren Sinn; besonders dem Streitgespräch. Ein Beispiel solcher erregten und auch uns erregenden Auseinandersetzung ist die erste große Unterredung zwischen Schillers Maria Stuart und Mortimer (I, 6). Die Szene selbst bleibt eine große Überraschung: der scheinbar gefühllose Betrachter von Marias Leiden enthüllt sich als ihr leidenschaftlicher Anbeter, der ihr Erretter sein möchte. Die Spannung wird gewaltig erhöht durch das, was aus den Hintergründen der Handlung zu uns herüberklingt. Marias Haupt ist schon so gut wie verfallen, auf der andern Seite arbeitet eine kleine Schar von Verschwörern an ihrer Befreiung. Das alles wird weder erzählt noch beschrieben, sondern in hochdramatischen Vorstößen dargestellt, die von einer inneren Situation zur andern führen und die Linie umspielen, ohne sie „erkennen" zu lassen. So findet auch hier, wie in allen großen Dialogen Schillers, jene stoßweise, unter Stauungen sich vorschiebende Entwicklung statt, wenn auch die „kauende" Behandlung, die Otto Ludwig aus Shakespeares Dramen als die einzig mögliche herauslesen wollte (s. oben S. 331 f.) durch den großen Strom der Rede auf beiden Seiten verdeckt wird. In Wahrheit liegt hier nichts wesentlich anderes vor, als in den realistischen Unterredungen Shakespeares. Beide Male schwingt neben der sachlichen Auseinandersetzung ein Streit seelischer Art, die eigentlich dramatische Erörterung mit. Nur verrät sie sich in den von Ludwig herangezogenen Dialogen mehr in Andeutungen, in hingeworfenen „Brocken". Bei Schiller offenbart sie sich durch den großen, getragenen Unterton, der die noch so erregte Einzelrede immer begleitet oder „unterbaut", von dem sich aber die Wendungen des Gespräches ebenso eindrucksvoll abheben wie dort [1]).

Neben den erregenden Motiven der äußeren Lage verspüren wir, als dramatische Unterströmung, bei Mortimer den tiefgreifenden Widerspruch und die Wechselwirkung zwischen seiner religiösen Schwärmerei und der Liebesglut, die Marias Bild in ihm erweckt hat und die jetzt durch den Anblick der lebendigen Königin zur Siedehitze entflammt wird. Ein Meisterstück ist die Schilderung seiner Nachforschungen über Marias Recht, die von seinem geradezu wühlenden Eifer zeugt, sein Vorhaben vor sich selbst — gegen innere Widerstände! — zu

[1]) Ohne wahres Verständnis für Schillers Stil zeigt sich O. Ludwig, besonders Schriften Bd. 5, S. 253 f.

Digitized by Google

rechtfertigen. Ebenso hinreißend wirkt die geradezu bohrende Aussprache über das bevorstehende Schicksal der schottischen Königin, die zunächst nicht an den Ernst der Lage glauben und überall sozusagen legale Rettungsmöglichkeiten sehen will, bis sie sich Schritt für Schritt von dem Furchtbaren ihrer Lage überzeugen muß [1]). Mortimer glaubt die Niedergebeugte aufrichten zu können mit der Entdeckung seines Befreiungsplanes; er erreicht das Gegenteil, indem Maria ihn beschwört, sein Leben und das der Gefährten nicht an das ihre zu wagen; es kommt aber zu einem noch stärkeren Umschlag, als sie ihn zu ihrem Boten an den Grafen Leicester macht und damit seine Glut auf einen Augenblick abkühlt.

So haben wir gleichsam einer Unterredung mit mehreren Böden beigewohnt, während sich das Gespräch auf der Hauptebene, vor unseren Augen, in mannigfachen Umschlägen nach Richtung und Stimmung bewegte und eine neue Lage geschaffen wurde — ohne bewegtes Spiel und ohne Kampf, doch ein kleines Drama für sich.

2. Die Hintergründigkeit und Tiefenführung, die Mehrstimmigkeit und Mehrsinnigkeit ist für jede echt dramatische Erörterung von der höchsten Bedeutung. Wir finden sie ebenfalls bei reinen Beratungsszenen wie in der Rütliszene in Schillers ‚Tell' oder bei dem (freilich stürmischer erregten und nachher in tragische Bewegung übergehenden) polnischen Reichstag am Anfang des ‚Demetrius'. Auch die Aussprache des Schweizer Volkes führt ja von der „Erörterung' der augenblicklichen Lage, über die Geschichte der Eidgenossenschaft, zu einer gehobenen Besprechung der allgemeinen Rechtsverhältnisse und der sittlichen Grundfragen der Politik. Nebenher gehen sachliche Erwägungen über den *Modus procedendi*, welche bei diesem chorartigen, eigentlich also zur Untätigkeit oder zur Scheinaktion verurteilten Massengebilde eigentlich ergebnislos verlaufen, während jene theoretischen Erörterungen sich zur letzten Höhe aufschwingen. Hier findet eine „Integration" statt: diese Bürger werden, was sie eigentlich sind, kommen aber über ihre Grenzen nicht hinaus. Ein einziges Wort in der späteren Apfelschußszene: „Verzeih's Gott denen, die zum Aufschub rieten" bricht den Stab über dieses „ideale Parlament" [2]).

Wir sehen, wie in jeder größeren „Aussprache" ein kleines Drama oder das Drama im kleinen (in einer der Situation angemessenen Verkürzung) sich vor uns abspielt; dazu gehört es, daß an einigen Punkten die kleine Streitszene, der tiefere Gehalt des Vorganges, der in den realen Zusammenhang hineinragende ideale Nexus sich in mancherlei szenisch bedingten Farben bricht und der Gesamteindruck dadurch wieder bereichert wird.

[1]) Hierzu vgl. Kleists Prinzen von Homburg im Gespräch mit Hohenzollern (III, 1), eine der glänzendsten Umstimmungsszenen unserer dramatischen Literatur.

[2]) Vgl. den oben S. 308 angeführten Aufsatz.

Digitized by Google

Weniger eindrucksvoll sind diese unmittelbar ineinander greifenden Gegensätze des Inhalts und der Betrachtung in manchem streng stilisierten französischen Drama, aber selbst hier wechseln oft in einer Szene Thema und Stimmung oder die Szenen untereinander stehen in einem entsprechenden rhythmischen Verhältnis. Kaum hat, am Anfang von Racines ‚Britannicus', Agrippina der Vertrauten ihre wachsende Zurücksetzung durch Nero und die neue Gewalttat des Kaisers an Junia, der Geliebten seines Stiefbruders Britannicus, geklagt (also eine mehr objektive, allgemeine Erörterung der Lage gegeben), als sie sich mit Neros Berater Burrhus, jetzt seinem Abgesandten, auf eine lebhafte Auseinandersetzung einläßt, die sich erst auf die wachsende Selbständigkeit des Kaisers bezieht, dann aber wieder mit wachsender Erregtheit auf den Raub der Junia eingeht. Damit gerät die Handlung wirklich in Gang: Agrippina ergeht sich in hellen Drohungen und Burrhus fühlt, daß hier nichts mehr auszugleichen ist; wir erwarten die Gegenzüge der Mutter gegen das Verhalten des Sohnes, was diesen wieder zu neuen Feindseligkeiten reizen muß. Die Entführung des Mädchens ist das reale Motiv (wie in der Szene der ‚Maria Stuart' das Todesurteil), an dem auch die reale Handlung sich entwickelt und woraus die Stellungnahme der Personen zueinander – aber auch zu letzten Forderungen und Werten erwächst.

Es gehört ja zum Wesen der „erregten Aussprache", soweit sie nicht gleich zum Kampfgespräch wird, daß die Tatsachen, wovon die Rede ist, sich leicht verflüchtigen und an ihre Stelle höhere Dinge treten, mit denen sie in irgendeinem Ideenverbande stehen oder sinnvoll verknüpft sind. Die einzelnen Wendungen des Gespräches, die oft willkürlich erscheinen mögen [1]), dienen vor allem dieser Emporsteigerung der Erörterung und decken den Hintergrund auf, von dem die eigentlichen Spielszenen sich abheben.

e) Die szenischen Formen des Gesprächs

1. Im Gegensatz zu der „Auseinandersetzung" dreht sich die eigentliche Kampfszene (Das „Streitgespräch") (im Griechischen: der *Agón*, lateinisch: die *Altercatio*) zunächst durchaus um reale Angelegenheiten, wurzelt fest in der augenblicklichen Situation und führt eine Entscheidung herbei, die meist in dieser Form nicht erwartet wurde. Von dieser Art ist z. B. der Zank der Königinnen im alten Nibelungenliede und in Schillers ‚Maria Stuart', während in Goethes ‚Egmont' (mit einer minderen Wirkung) die Gefangennahme des Helden nicht durch den unmittelbaren Gang der Unterredung oder durch eine unbedachte Wendung bewirkt, sondern schon vorher beschlossen und in die Wege geleitet war – ähnlich wie ja Beaumarchais die Demütigung Clavigos auf das sorgfältigste

[1]) So in unserer Szene die plötzliche Wendung der Agrippina:
„Wie verträgt sich's mit seiner Tugenden Stärke,
Daß er Junia gleich einem Räuber zuletzt
Entführen läßt und gefangen setzt?" (Übersetzung von W. Willige.)

Digitized by Google

vorbereitet hat. Das Kampfgespräch läßt nun die folgende Handlung um so kräftiger und überzeugender wirken [1]). Erst in den großen Iambendramen, in Iphigeniens Streitreden mit Thoas (I, 3 und V 3) oder in Tassos Auseinandersetzung mit Antonio (II, 3) hat Goethe das eigentlich dramatische Kampfgespräch wahrhaft gemeistert; beide Male führt es dicht an Gewalt oder Kampfhandlungen vorbei.

In solchen Dialogen wird die dramatische Grundhaltung um so kräftiger, je mehr sich beide Parteien allmählich, über das augenblickliche Streitobjekt hinaus, auf ihren Standpunkt zurückziehen, um von da wieder auf den realen Konflikt vorzustoßen; dabei werden dann leicht jene Urgegensätze aufgerissen, aus denen der ideale Zusammenhang entspringt. Zu den hervorragendsten Beispielen der dramatischen Weltliteratur gehören ja die kampfhaften Auseinandersetzungen zwischen Kreon und Antigone bei Sophokles und Marias große Szenen mit Burleigh und mit Elisabeth bei Schiller. Die Heldinnen beider Dramen werden von der Unabwendbarkeit ihres Schicksals oder doch von ihrer höchsten Gefährdung überzeugt, ja sie besiegeln den Ernst ihrer Lage durch ihre betonte Stellungnahme — so daß eine weit über die Bedeutung des Augenblicks und über den nächsten Streitgegenstand hinausreichende tragische Grund- und Weltstimmung sich einstellt. Immerhin ist hier wie dort noch nicht das letzte Wort gesprochen; bis zur Hinrichtung der Gefangenen ist noch ein Weg, ein Stück Handlung zu durchschreiten; daran aber fesselt uns weniger das Was als das Wie.

Derartig streitbare Auseinandersetzungen pflegen von lebhaftem Gebärden- und Mienenspiel begleitet zu sein; wenn das letztere in der Antike durch die Maske verdeckt (aber auch z. T. ersetzt) wurde, so dürfen wir annehmen, daß die Schauspieler durch die lebhafte Betonung und sorgfältige Registrierung ihrer Rede die innere Bewegtheit und Umschläglichkeit um so deutlicher zum Ausdruck brachten und das große Schicksal ahnen ließen, das immer „unterwegs" ist. Wundervoll sticht bei Sophokles die entschlossene ruhige Haltung Antigones, ihre Gefaßtheit vor dem Schicksal ab von der flackernden Unruhe Kreons, des Herrscherleins auf dem Thron der Labdakiden. Ihr Trotz und ihre eiskalte Logik sind nur Schutzmittel gegen die Aufwallungen wilder Leidenschaft wie ihres Lebenswillens: sie spricht wie eine Vollendete, aus der nur ganz spät, angesichts des traurigen „Brautgemaches', das beleidigte Gefühl auf einen Augenblick hervorbrechen wird. Scheinbar berechnend, in Wahrheit bekennend, stellt sie zwei Pflichtkreise einander gegenüber und ist bereit, für ihren Entschluß den Tod zu erleiden. Kreon redet gleichsam um die Sache herum, sprunghaft und gehässig; gegenüber der abstrakten Redeweise Antigones ergeht er sich in Bildern vom

[1]) Umgekehrt bleibt z. B. die streithafte „Auseinandersetzung" zwischen Götz und Weislingen ohne eigentliche Folgen, der Abfall des Ritters wird anders motiviert.

Digitized by Google

spröden Stahl und vom übermütigen Rosse, redet von ihrem unbotmäßigen Trotz und weist verwandtschaftliche Gefühle ab, obwohl ihn niemand an die Familienbande erinnerte, die ihn mit der Gefangenen verbinden; endlich wird er von Antigone auf ihre Ebene gezwungen mit einem Prinzipienstreit in stichomythischen Formen, der mit ihrem Bekenntnis endet: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da", was Kreon höhnisch parodiert. Obwohl wir nicht wissen können, wie die beiden Reden im Griechischen geklungen haben, können wir sie nur so lesen (und das gilt auch von der ausgezeichneten Übersetzung von R. Woerner), daß Antigone zunächst eisig kühl, mit verdeckter Überlegenheit und später erst, als von dem Bruder die Rede ist, mit einiger Wärme spricht, während Kreons Rechthaberei und billiger Triumph sich in keifenden, meckernden Reden unter einem widerlich-behaglichen Händereiben des selbstgerechten „Siegers" abzuspielen scheinen. Zum mindesten begleitet er seine Reden mit mehr oder weniger „fahrigen" Gebärden bald drohender, bald triumphierender Art. Schiller hat das Mienen- und Gebärdenspiel seiner beiden Königinnen nicht durch die Bühnenweisungen vorgeschrieben, sondern z. T. mit in den Text verarbeitet („O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz" — „Ihr seid an Eurem Platz, Lady Maria"); die innere Bewegung des ganzen Auftrittes mit seinen verschiedenen Phasen setzt sich aber für unsere innere Anschauung in eine grundverschiedene Art des Auftretens der beiden Sprecherinnen um, worauf die Bühnendarstellung sich gründen muß. Mit dem allem grenzt die große Kampfszene schon an die Spielszene, wenn sie nicht als Qualszene endet.

2. Die Spielszene zeigt am ehesten die Nachwirkung alter mimischer Darstellungen, hat sich aber in echt dramatischer Kunst niemals an der leibhaften Darstellung von Schlachten, Zweikämpfen, Hinrichtungen oder Festen, Hochzeiten, Leichenbegängnissen, Prozessionen oder Tänzen u. dgl. mit einer passenden wörtlichen Untermalung genügen lassen, wie es die Wanderbühne des 17. Jahrhunderts tat. Von ihr hat freilich das deutsche Drama, auch bei Schiller, eine Fülle von Spielmotiven übernommen (z. B. Kronrat und Festzug, Bankett und Katafalk); aber wie ist hier jede Anschauung und jede Bewegung durchgeistigt und versinnbildlicht, wie werden die menschlichen Werte, die mit allen jenen Ausnahme- und Spitzenformen des öffentlichen oder privaten Lebens verschmolzen sind, hinausgehoben und belebt!

Die Apfelschußszene im ‚Tell' wird durch die sorgfältige sprachliche Behandlung zum Schauplatz unerhörter Seelenqualen auf der einen, überspitzter Grausamkeit und eiskalter Herrsch- und Rachsucht auf der anderen Seite; rings umher zittert die Empörung in allen Herzen und führt zu mehr oder weniger heftigen, wenn auch wirkungslosen (chorartigen!) Ausbrüchen, schafft aber vor allem die Atmosphäre. Die äußere Handlung dient nur zur Anregung und Einkleidung von ganz ungewöhnlichen seelischen Erregungen und Übersteigerungen, wie sie nicht einmal die Wortkampfszene bringt; es ist, als ob das Leben mit seiner ganzen — märchenhaften — Brutalität auf dem Plan erscheinen müßte, um die höchsten Grade dramatischer Triebkräfte in ihrer Gegensätzlichkeit hervorzurufen. Das dürfte kaum der Fall sein, wenn die äußere Spielhandlung alles beherrschte und

Digitized by Google

sich immer auf gleicher Höhe bewegte. Während aber die Redekampfszene ziemlich geradlinig einem Gipfel zustrebt und eine Teilung in der Mitte wie eine eigentliche Wellenbewegung hier schwerfallen würde, ist die eigentliche Spielszene meist reich gegliedert; eine Gruppenszene im wahrhaften Sinne des Wortes, die sich noch zur ideellen Szenengruppe erweitert, wenn wir die Warnung Hedwigs vor Geßler (III, 1) in der Kernszene und die ernste Mahnung Berthas (III, 2) hinzunehmen, deren Wirkung sich nachher in dem Aufbegehren Ulrichs von Rudenz zeigt. Die Kernszene (III, 3) aber, welche Gliederung und Steigerung zugleich hat, eröffnet ein Vorspiel zwischen Tell und seinem Sohn (s. oben S. 339); es erinnert uns daran, wofür hier gekämpft werden muß und wie Tell mit seinem Lande und seinen Leuten verwachsen ist; den eigentlichen Einsatz dieses „Dramas im kleinen" bringt dann die kurze Streitszene mit den beiden Söldnern, die schon zu einer Aufruhrszene dicht an das Spiel heranführt. Die Bewegung wird sofort abgebrochen durch das Erscheinen Geßlers, der zunächst Frieshardt befragt — ähnlich wie bei Sophokles Kreon den Wächter, der die gefangene Antigone vorführt. Noch sucht Tell mit einer Ausrede den Konflikt auszugleichen (in Nachwirkung der Unterredung mit seinem Weibe); inzwischen reift, angesichts des Knaben und seiner frischen Antworten, der teuflische Plan des Landvogtes und nun erst beginnt zwischen beiden Männern ein mächtiges seelisches Ringen, das sich dauernd steigert; nutzlose Zwischenreden Berthas und Rudolfs des Harras ändern nichts an dem Verlangen Geßlers, das nur um so schärfer ausgesprochen wird; die Einreden der Schweizer verhallen ebenfalls ungehört, aber jede dieser Reden betont die Gefahr und erhöht unsere Spannung und Empörung; ein letzter Versuch Tells wird niedergeschlagen mit dem „Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuß." Dieser Schuß erfolgt dann fast nebenher, sozusagen in „verdeckter Handlung"; nur die Vorbereitung mit Einschluß des Aufsteckens eines zweiten Pfeiles wird von Schiller durch die Bühnenanweisung gegeben; im übrigen schiebt er jetzt einen Redestreit zwischen Rudenz und Geßler ein, der gleichsam den idealen Tiefengrund des Ganzen (die Willkür des kaiserlichen Abgesandten) aufdeckt. Inzwischen fällt der Schuß; der erste Gipfel ist überwunden; es scheint ein ruhiges Nachspiel zu folgen und wir wollen eben aufatmen, als Geßler zum zweiten Male anhebt mit der Frage nach dem zweiten Pfeil. Die neue Wendung ist viel kürzer, weil die seelischen Beiwerte schon alle in uns wachgeworden sind und einer gewissen Ermüdung vorgebeugt werden muß. Knapp, schneidend erfolgt die neue Auseinandersetzung; Tell ist zum Äußersten getrieben, wie Maria bei der Begegnung mit Elisabeth; seiner Trutzrede, die mächtiger wirkt als die drohende Gebärde, antwortet die neue Brutalität des Vogtes; es folgt die Verhaftung und ein Nachspiel unter den Schweizern. Dem niederdrückenden Eindruck des Ganzen begegnet ein ruhiges: „Der Knab' ist unverletzt. Mir wird Gott helfen", womit die Spielszene, echt dramatisch, über sich hinausweist.

Wir sehen, worauf es in der Spielszene ankommt. Der Dichter will den Zuschauer nicht durch mimisch-drastische Mittel überwältigen und ihn damit aus der Spannung auf den „Vorgang" herausreißen; ist doch die Spielszene genügend mit „Handlung" gefüllt und nahe daran, sich ihr ganz auszuliefern. Zu diesem Zwecke bringt er zwar keine durchgehende Erörterung der Lage (welche die überraschende Wirkung des „Spiels"

Digitized by Google

schwächen würde), sondern eine Fülle kleiner, erregter Auseinandersetzungen, die mit ruhigeren Aussprachen wechseln, untereinander abgetönt sind und in ihrer Gesamtheit die dramatische Atmosphäre umreißen, innerhalb deren die „handfesten" Vorgänge auf der Bühne eine mehr als sinnliche Bedeutung gewinnen, also dauernd über sich hinausweisen. Dennoch müssen auch die kleinen Neben- und Hilfshandlungen — wie z. B. der Auftritt der Armgart in der verwandten Küßnachtszene des ‚Tell' oder selbst das Erscheinen des Hochzeitszuges auf der Bühne, auf der unser Held seine Mordtat vorbereitet — selbst wieder bildhaft-spielmäßig sein, kräftiges mimisches Beiwerk zeigen und zunächst wenigstens sinnlich wirken. Dagegen wird auch in dieser Szene die Spielhandlung selbst (der Pfeilschuß Tells) hinter die Szene zurückverlegt und nur sehr lebhaft, „handlungsmäßig" von dem Schützen „interpretiert" — ähnlich wie früher das Beistecken des „zweiten Pfeils". Auch die Reden, die den Apfelschuß in der Kernszene verdecken, gehören hierher.

Wenn hier das Bühnenspiel im Kernpunkt steht, so gibt es anderwärts, etwa in der großen Bankettszene der ‚Piccolomini', zunächst nur den milieumäßigen Hintergrund und Rahmen ab; wozu die deutenden und z. T. bedeutungsvollen Bemerkungen der Dienerschaft und des Kellermeisters das Ihre beitragen. Unsere Spannung wächst mit der Unterschrift des Reverses und den sie begleitenden Reden — woraus sich sozusagen eine dritte Teilszene, der „Krach" zwischen Illo und Max entwickelt; aber alle diese Motive dienen auf der einen Seite (bis hinein in die hochpoetische Beschreibung des Erbpokales [1])) der Erfüllung einer scheinbar heiteren Atmosphäre mit sehr ernstem Hintergrunde, auf der andern Seite der Darstellung eines Bruches in der inneren Handlung: in dem Augenblick, wo sich Terzky der Offiziere vergewissert glaubt, sondert sich der Treueste und Wertvollste bereits von der Masse ab und seine Weigerung führt Illo zu bedenklichen Geständnissen. So erfüllt sich der Sinn der großen Spielszene in einer Folge von Teilauftritten mit starker Bühnenwirkung.

Wir haben drei verschiedene Wege kennengelernt, in denen der Dichter von der Spielszene als solcher, die an sich stark mimischen Wert hat, zum eigentlich dramatischen Geschehen vordringen kann. Einmal rückt er das „Spiel" in den Mittelpunkt, wertet es aber durchaus sinnbildlich aus und umkleidet es mit starker seelischer Handlung (Tells beide Schüsse); anderswo entwertet er das Spiel als ein bloßes Scheinmotiv

[1]) Ein komisches Gegenstück dazu ist die Beschreibung des Kruges durch Frau Marthe Rull in Kleists Lustspiel.

Digitized by Google

(Reversszene); endlich benutzt er es zur Bildung der allgemeinen Atmosphäre, in der die Handlung spielt oder von der sie sich abhebt. Motive der letzten Art sind vor allem bloße Versammlungen und Aufzüge, Massen- und Gruppenszenen, die bei schwächeren Dramatikern leicht in „Schaustellungen" übergehen. Bei dem Krönungszug in der ‚Jungfrau von Orleans' (IV, 6) hat Schiller selbst vor zuviel Bühnenspiel und Ausstattungspracht gewarnt [1]). Schiller läßt den Aufzug sich ohne Worte vollziehen und verläßt sich auf die musikalische Begleitung; im Grunde behandelt er das ganze Motiv mit einer großartigen tragischen Ironie: durch alle diese Pracht und diesen Siegesjubel geht Johanna „mit gesenktem Haupt und ungewissen Schritten".

Wo die Spielszene (als „Mimus im Drama") mit zur inneren Handlung gehört und den Vorgang auf ihre Weise vertritt, da wird sie in ihrer Tatsächlichkeit vernachlässigt, dagegen auf sinnbildliche Weise mit inneren Geschehnissen in Verbindung gesetzt. Das ist vor allem bei entscheidenden Erlebnissen der Hauptpersonen der Fall. Wo aber das Spiel die Masse angeht, wie bei Aufzügen, Tafel- und Schlachtszenen usw., da wird ihre Bedeutung entweder ironisch aufgelöst oder ist gar nicht vorhanden; dergleichen wirkt als reines Beiwerk und allenfalls im Sinne der Atmosphäre. In der großen Spielszene des ‚Faust', im ‚Osterspaziergang' wirkt der Gang ins Freie bei den Bürgern als Hauptsache, ihre Gespräche erheben sich nirgends über alltäglichen Klatsch und gewöhnliches Begehren; bei Faust dagegen wird der Spaziergang (der einen Wagner ziemlich leer läßt) zur Grundlage sehr ernster Offenbarungen, wobei die Spielszene zeitweilig in eine Erörterung übergeht, um dann, mit dem Auftreten des (halb schauerlich, halb ironisch behandelten!) Pudels wieder in eine Spielszene überzugehen.

Richard Wagner, der in seiner tiefgründigen Tragödie ‚Tristan und Isolde' das Spiel weit in den Hintergrund drängt und stellenweise ein „musikalisches Gedankendrama" darbietet, freut sich in seinem deutschen Lustspiel, den ‚Meistersingern', an einer überquellenden Fülle bewegter Spielszenen. Gleich im ersten Aufzuge reiht sich an das bloße Eingangsspiel im Kirchenstuhl die Lehrbubenszene als Einsatz zu der „Freiung", die dann tumultuarisch genug endet. Im dritten Akt haben wir die großen Aufzüge, das Wettsingen und die Flucht Beckmessers, zuletzt den Streit mit Walther Stolzing und eine Art großartiger Apotheose der Meistersingerkunst. Dazwischen das Straßenspiel, eine der bewegtesten Aufzüge unserer nationalen Dramatik, der uns eine aufgeregte Scheinwelt vorführt, um sie nachher im nächtlichen Spuk verfliegen zu lassen. (Vgl. den „gestellten" Spuk am Schlusse von O. Nicolais ‚Lustigen Weibern'.) Dem entspricht die

[1]) „Man muß dem äußeren Auge nicht soviel bieten, wenn man der inneren Anschauung bedarf". Vgl. J. Petersen, Schillers Persönlichkeit, Bd. 3, S. 239.

Digitized by Google

groteske Behandlung aller an sich schon „outrierten" Motive, die keine reine Sammlung aufkommen läßt, es sei denn in dem Kernstück des Aktes, dem rückblickenden und vorausahnenden ‚Flieder-Monolog', dem zunächst, als komisches Gegenstück, Beckmessers Lautensang, nachher aber, in dem weit „idealer" gehaltenen (nur durch Beckmessers Diebstahl wieder lustig belebten) ersten Teil des letzten Aufzuges [1]), der ‚Wahn-Monolog' entspricht. Aber was hat sich inzwischen in den Gassen Alt-Nürnbergs abgespielt: der Tanz der Lehrbuben, das komische Spiel Jungfer Lenes mit ihrem Korbe, der Fluchtversuch des Liebespaares, Sachsens Schusterei mit dem derben Liede von Eva im Paradies (das später durch Walthers Preislied so köstlich überhöht wird), die skurrile Merkerszene mit Beckmesser und zuletzt die allgemeine Prügelei. Den ganzen Mittelakt erfüllt eine Art von Anti-Atmosphäre, die dem hohen Sinn des Ganzen zuwiderläuft, sich aber erst frei entfalten muß, um zunächst sehr „drastisch", nachher ideal überwunden zu werden. Blicken wir von hier aus noch einmal auf Schiller, auf Goethe zurück, so zeigt sich, daß ja auch die großen Spielszenen im ‚Tell', im ‚Demetrius', im ‚Egmont' und im ‚Faust' eigentlich von dem „Anderen" sind; die Gegenwelt muß sich in breiter Selbstentwicklung aufheben, um dem idealen Vorgange freie Bahn zu geben. So ragt ja die Spielszene von dem (mehr oder weniger verworrenenen, übertriebenen und überhitzten) Mimus her in den lichten, reinen Bereich des Dramas hinein, auch im ästhetischen Sinne als etwas, das überwunden werden will, um dem Höheren Platz zu machen.

3. Viel näher an der ideellen Auseinandersetzung steht die Qualszene, eine gleichsam nach innen gewandte Kampfszene. Diese dramatische Redeform, die besonders die französische Tragödie mit ihrer großartigen Rhetorik ausgebildet hat, stellt die stärkste seelische Verwickelung einer bestimmten Lage dar und behandelt sie mit Aussprache, Erörterung oder Streitrede. Spiegelungen des äußersten Geschehens in starken Gefühlserlebnissen, die beim germanischen Drama gern am Rande bleiben, werden hier, an Stelle leidenschaftlich-affektischer Erregungen oder bewußter Willensäußerungen, zu den oft entscheidenden Triebkräften des weiteren Geschehens erhöht. Damit geht der Kampf auf eine andere Ebene über, wo andere Gesetze, ja andere Lebensformen gelten als im öffentlichen oder überhaupt in dem Leben des menschlichen Umganges. Bei allem, was in den äußeren Gebieten des Daseins sich abspielt, wirken ja immer schon Einstellungen des „fühlenden Menschen" mit, die aber meist im Verborgenen weiter wirken, während der „erscheinende" Mensch sich mehr „aktiv" betätigt. So wehrt Goethes Prinzessin Leonore (in einer hochpoetischen „Erörterungs"-Szene) die verdeckten, aber heftigen Werbungen Tassos mit einer unmutigen Gebärde ab („Nicht weiter, Tasso!", II, 1 am Schlusse). Aber es kommt zu keinem wahrnehmbaren

[1]) Eigentlich ist dieser 3. Aufzug eine eigene Stufe des Dramas („Walther Stolzings Erhöhung"), die sich in zwei selbständige, durch das „Preislied" verklammerte Akte gliedert.

Digitized by Google

inneren dramatischen Ringen zwischen beiden Seelen; was sich auf beiden Seiten unter der Oberfläche abspielt, wirkt gleichsam unkontrollierbar im stillen weiter, bis es sich für beide zur Vernichtung drohenden Qual verdichtet und mit der Enthüllung tragischer Notwendigkeiten endet. Darauf aber kommt es an. Anders in den französischen Dramen mit ihren Konflikten zwischen den beiden *Passions* oder zwischen Pflicht und Leidenschaft. Hier besteht die „Seelenhandlung" des Gespräches geradezu darin, daß sich glühende Pfeile des Vorwurfs, des Mitleids (auch mit sich selbst), der Verzweiflung immer tiefer in die Herzen einbohren, jeden Hoffnungsstern erlöschen lassen und das Schicksal in seiner furchtbarsten Gestalt enthüllen — als Unvereinbarkeit verschiedener Grundneigungen oder Verpflichtungen, von deren keiner der hohe Mensch sich losmachen kann [1]). Da spricht auf einmal der Urgegensatz der Welt aus höchst fein organisierten Wesen, die deswegen nicht undramatisch wirken, vielmehr dem Schicksal auf besondere Weise „offen" sind. Zu Trägern eines wahrhaft dramatisch-tragischen Vorganges (im „klassischen" Sinne) erweist sich ihre Zwiespältigkeit und die Gewalt, mit der die inneren Triebkräfte, auch abseits des großen Lebens, im engeren Bezirk sittlicher oder seelischer Entscheidungen einander gegenübertreten; daß beim Zuschauer die entsprechenden Fertigkeiten der Seelenöffnung und des eindringlichen Miterlebens vorausgesetzt werden, ist selbstverständlich; so scheint auch diese Form der Darstellung an eine gewisse gesellschaftliche Höhe, an eine seelische Bildungsstufe gebunden, anders als die „derbe" Spielszene, die sie in einer bestimmten Stilrichtung fast völlig verdrängt und ersetzt. Der heroische Mensch der Antike, der höfische des *grand siècle* und der „humane" des Weimarer Kreises (in Goethes Versdramen) gehört in diesen Erlebnisbereich [2]).

Auch bei einer Qualhandlung gibt es natürlich dramatische Erscheinungen von sinnlicher Wirkung. Die Angst der gequälten Seele, ihr Suchen nach Hilfe und Ausgleich kann sich in heftigen Ausrufen, in Gebet und Flehen, Beschwörungen, Gebärden, Gangbewegungen usw. ausdrücken. Leise Hoffnungen können weiter mit immer neuen, stärkeren Verzweiflungen wechseln; die innere Qual selbst kann von einem Bereiche der Seele, z. B. von dem Spielraum des eigenen Lebenstriebes oder der Sorge um das Leben und die Gesundheit der Nächsten in viel tiefere Breiten vordringen, z. B. bis in das Reich des Gewissens, ja des eigenen Seelen-

[1]) Über das „Seelendrama": C. Steinweg, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Tragödie, 7 Bände (Zusammenfassung in Bd. 7: Das Seelendrama in der Antike und seine Weiterentwicklung bis auf Goethe und Wagner). Halle a. S., 1905—24.

[2]) Vgl. die Sproßform des lyrischen Monodramas, vgl. unten S. 427, A. 2.

Digitized by Google

heiles, um sich wieder zu der realen Situation zurückzuschlagen (wie in Goethes ‚Iphigenie', Akt IV). So fehlt es weder an Umschlags- und an Steigerungsmöglichkeiten noch an solchen der mimisch-anschaulichen Entfaltung. Ja, es scheint, wenn wir die Weltliteratur überblicken, als ob gerade die szenisch-dramatische Form die rechte poetische Darstellungsweise seelischer Kämpfe wäre — weit mehr als erzählende Berichte und rein dialogische Erörterungen — und als ob anderseits die eigentliche „Seele" des dramatischen Konflikts nirgends so stark zum „Klingen" käme, als in solchen Qualszenen.

In verschiedenen Lagen und Formen kann sich die Qualszene abspielen und damit in verschiedene Seelentiefen hinab-, zugleich aber auf verschiedene Höhen der Weltanschauung hinaufführen. Die einfachste Art besteht darin, daß „ein Mensch den andern quält", um irgend etwas von ihm zu erreichen, innerlich oder äußerlich.

Bei Schiller versucht Franz Moor seinen Vater durch heftige Anschuldigungen in Selbstvorwürfe hineinzuhetzen und damit seine Lebenskraft zu untergraben. Weit deutlicher wird diese verhältnismäßig primitive Form (der „Qualszene") in dem Briefdiktat des Sekretärs Wurm (in ‚Kabale und Liebe') und in dem Ansinnen Geßlers an Tell, auf das Haupt seines Kindes zu schießen. Wenn der Intrigant des Jugenddramas auf jede gequälte Frage Luisens mit furchtbarer Eintönigkeit den „Henker ihres Vaters" auftauchen läßt, führt im ‚Tell' des Gegenspielers teuflische Niedertracht zu einer Art von Redestreit, bei dem jede Replik des Bösewichtes neue Qualen auf die Seele des Helden häuft.

Wie stark auch eine fortgesetzte Quälerei im dramatischen Sinne durch innere Gliederung und Steigerung wirken kann, zeigen jene Szenen Shakespeares, worin Jago dem Othello einheizt. Er weiß auch die Handlung sehr stark dramatisch zu beleben, indem er den gequälten Othello immer wieder gegen Jago sich wehren, ja ihn mißhandeln läßt — bis er dann selbst als Quäler der nicht nur von Todesangst, sondern von ihrer Ratlosigkeit gefolterten Desdemona gegenübertritt. Die Qualszene wird hier zum aufbauenden, wiederkehrenden Grundbestandteil der Tragödie benutzt, wie denn Jago auch einen jungen Offizier in Eifersucht und Neid hineinhetzt und schon am Anfang den Dogen in Verzweiflung zu stürzen suchte [1]).

[1]) Daß nicht nur der Haß, daß auch Vertrauen und Fürsorge tief-seelische Qualen hervorrufen können, daß z. B. ein Vertrauter des Helden zu seinem Quälgeist wird oder auch eine ganz objektive, nicht auf den Schmerz des Hörers berechnete Ursache solche Wirkungen auslösen kann, hat Steinweg in dem erwähnten Werke mehrfach betont, z. B. (zusammenfassend) Bd. 7, S. 6 f.

Digitized by Google

Tiefer greift die Qual, die ein edles Herz in großer Bedrängnis empfindet und in die es sich dauernd hineinsteigert. Solche Selbstqualszenen beleben vor allem die im 18. Jahrhundert so beliebte Spielart der Gattung, das lyrische Monodrama [1]), das seine Krönung in Goethes ‚Proserpina' erfuhr. Zu einer solchen Qualszene wächst ja der große Monolog der Jungfrau beim Krönungszuge aus.

Aber es ist bezeichnend, daß Schiller weder seinen Wallenstein noch seine Maria Stuart in eine solche Szene hineinführt; der Grund ist, daß die Handlung des Mädchens von Orleans sich wesentlich in ihrem Inneren abspielt, wobei ein unaussprechliches Erleben (ihr Verhältnis zur h. Jungfrau) mitwirkt. Es ist kein Zufall, daß Goethe ein Meister in der Behandlung derartiger Vorgänge ist.

Der große Monolog der Iphigenie, mit dem sie sich zunächst zum Entschluß der Täuschung des Königs durchringt (IV, 5), um doch den Stachel in ihrer Seele zu behalten, überragt schon dadurch alle französischen Vorbilder, daß er sich nicht nur stärker auf ein vorläufiges äußeres Ziel hin bewegt, sondern von der augenblicklichen Lage zu letzten Tiefen vordringt und den eigenen Zwiespalt, als Urgegensatz, bis in die Götterwelt hineinträgt; und gerade dieser Zwiespalt ist es, der ihre Seele wirklich zerreißt, viel mehr noch als die augenblickliche Lage und deren seelisch-sittliche Bedeutung. Schon daß sie, um den Bruder zu retten, darauf verzichten soll, „mit reiner Hand und reinem Herzen die schwer befleckte Wohnung zu entsühnen", fällt der Tantalidentochter, dem einzigen Sproß des Hauses, der bisher sich rein bewahrte, schwer genug. Daß dies aber der Wille der Götter sein soll, reißt den Grund und Boden auf, worauf sie steht und worin ihre Ehrfurcht wurzelt. So muß sie durch das Fegefeuer des alten Parzenglaubens hindurchgehen; in dem „furchtbaren Gesange", den einst „die Amme ihr und den Geschwistern vorsang", entlädt sich der Druck ihrer Seele und ihr Mißtrauen gegen die Götter. So rauscht aus der Tiefe eine Gegenströmung empor und unsere Qualszene bildet, echt dramatisch, die Grundlage für ihre große Siegeshandlung, ihr Geständnis vor dem Könige, die ihr selbst als „unerhörte Tat", des Mannes würdig erscheint. Die große Bekenntnisrede (V, 3) ringt sich wohl noch unter seelischen Qualen empor, aber diese Qualen entspringen dem Gedanken an die Gefahr, in die sie die Ihrigen bringen kann, nicht mehr der Erschütterung ihrer ethischen Haltung, die sich rasch gefestigt hat [2]). Während also die Qualszenen der großen Franzosen meist lyrisch-reflektierend sind und mehr dem chorischen Bestandteil des Dramas angehören, ist die deutsche Qualszene erzdramatisch, ein unentbehrliches Glied der dramatischen Bewegung selbst, vor allem in der Form des Seelendramas [3]).

[1]) Später zu behandeln unter den ‚Sproßformen des Dramas' (Bd. 2 dieses Werkes). Vgl. auch S. 349, A. 1.

[2]) Vgl. die ausgezeichnete Besprechung des Dramas durch A. Beck in der Zeitschrift „Goethe", 1943, S. 34 ff.

[3]) Auf ähnliche Weise konzentriert sich die Tragödie Wallensteins, von der Seite der Umgebung gesehen, in dem (doppelseitigen) Qualmonolog der beiden Piccolomini, Vater und Sohn, im Schlußaufzug des Mittelstückes von Schillers Trilogie.

Digitized by Google

In den Formen des Qual- wie des Streitdialogs hat sich das deutsche Drama seinen innersten Bildungsgesetzen gemäß „vollendet". Hier wie dort besteht der höchste Reiz darin, daß die Wechselrede Schritt für Schritt auf andere Gebiete überspringt, den Gegenstand von allen Seiten beleuchtet und sich damit dem Kern des dramatischen Geschehens, dem letzten Weltzwiespalt nähert. Es ist kein Zufall, wenn solche Auseinandersetzungen bei den Griechen durch einen *Deus ex machina* beendet wurden: geht es doch nicht nur um einen Ausweg aus einer äußeren Zwangslage (um den Entscheid in einem Rechtsstreite, um die Entführung eines Götterbildes oder um die Pfeile des Herakles), sondern letzten Endes um den Sieg der Rechtsidee oder des göttlichen Willens in einer Welt, die von ganz anderen Mächten regiert zu werden scheint. Alles Dramatische rührt zuletzt an das große Weltgeheimnis des Göttlich-Unbedingten, das in unseren Tagen im „Gewissen" des Helden selbst aufleuchten muß, um die leise Ahnung oder die volle Gewähr einer Versöhnung zu geben; wo das nicht geschieht, da führt denn gerade das szenische Gespräch zuletzt in die Tiefe — der Verzweifelung, wie wir auch an einigen Dramen der Gegenwart beobachten können [1]).

Anmerkung. Wenn das gesprochene Drama i. a. wählen muß zwischen dem lyrisch-pathetischen Ausdruck der Seelenqualen, wie ihn die Franzosen bevorzugen und einer stürmisch-fortschreitenden Darstellung, worin die Klage – auf germanische Art — zur Handlung wird, so ist das musikalische Drama durchaus imstande, beides zu vereinen. Als eine Meisterleistung dieser Art dürfen wir die großen Wotan-Szenen in R. Wagners ‚Walküre' ansprechen: zunächst die streithafte Unterredung mit Fricka, wo der Gott allein der Gequälte ist, dann sein Verbot an die Walküre, Siegmund zu helfen: ein Verbot, das aus einem zerquälten Herzen kommt und Brünnhilde mit einer Art von Empörung, zugleich aber mit tiefem Mitleid erfüllt, weil sie deutlich fühlt, wie der Gott hier seinen eigenen Willen zerstört; eine unendliche Fülle feinster Abstufungen des Sprechgesangs und vor allem der orchestralen Untermalung läßt deutlich erkennen, was unter der Oberfläche des vernehmlichen Wortes aus den Tiefen der Herzen emporrauscht; auf beiden Seiten stellen sich neben allen sachlich-persönlichen Motiven gegenständlicher Art immer wieder als Grundmelodien die Unmuts- und Unruhemotive ein und geben dem ganzen Gespräch seine düsteren Farben. Als eine mehr einheitliche Quälszene erscheint zunächst das Strafgericht des Gottes über die ungehorsame Schildmaid; aber gerade in dieser heftigen Erörterung herrscht auf der Seite Wotans das Unmutmotiv vor, das nicht nur als Zornäußerung über das begangene Verbrechen zu werten ist; wie es gemeint sei, zeigt sein Übergang in die Todesklage bei den Worten: „Nicht send' ich dich mehr aus Walhall" – eine Klage, die nachher von dem Walkürenchor aufgenommen wird und dann erst wieder dem Unmutmotiv weicht. Diese beiden Motive beherrschen zusammen mit Erinnerungsmelodien (wie der von der Wälsungenliebe) die letzte große Aus-

[1]) Vgl. etwa C. Langenbeck, Das Schwert u. a.

Digitized by Google

einandersetzung zwischen Vater und Tochter; diesen Abschied, an dem beide zu zerbrechen scheinen: der Gott, weil er sein liebstes Geschöpf seinem „andern Willen" und der „Sitte" (Frickas) opfern muß, die Walküre, weil sie fühlt, was nicht nur sie, sondern der Heervater hierbei verliert.

§ 3. DIE NEBENFORMEN DER DRAMATISCHEN REDE

Vorbemerkung. Dialogisch ist alle dramatische Rede (auch, wie schon angedeutet, der Monolog); das Gespräch bleibt also ihre Grundform. Aber diese Grundform nimmt an bestimmten Stellen die Züge anderer Formen der menschlichen Rede an und bezieht sie in ihren Ablauf mit ein. Es ist selbstverständlich, daß die sonst auch selbständig vorkommenden (und dann nur ihren eigenen Gesetzen folgenden) Darbietungsformen im Zuge der dramatischen Rede sich irgendwie der Dialogform anbequemen, vor allem aber auf dramatische Ausdruckswerte hinarbeiten und selbst von dramatischer Bewegung zeugen. Das wird sich am besten bei der Betrachtung der epischen Grunddarbietungsform, des Berichts, in dramatischer Behandlung zeigen.

a) Der Bericht

1. Die Erzählung, die den Gang des dramatischen Gespräches hier und da unterbricht, vor allem um vergangene oder sonst „verdeckte" Handlungsteile nachzuholen, zeigt wenig von der Entferntheit und ruhigen Gehaltenheit des epischen Berichtes. Das gilt nicht nur von dem lebhafter bewegten germanischen Drama, sondern schon von dem Botenbericht des antiken und vor allem von dem *Récit* des französischen Dramas. Wir beginnen mit der Betrachtung eines Meisterwerkes dieser Art in dem strengen Stil der *tragédie classique*, die man oft der Glätte und Kälte geziehen hat.

Niemand wird verkennen, daß die große Schreckenserzählung des Théramène vom Untergange des Hippolyte (in Racines ‚Phädra' V, 6) bei aller höfischen Verhaltenheit mit starker innerer Bewegung und mit entsprechender „Modulation" und „Gestikulation" vorgetragen werden muß. Das entspricht dem hochdramatischen Inhalt; wir werden mit dem Erzähler und mit den von ihm angerufenen Naturgewalten usw. Zeugen von dem unerschrockenen Kampfe und dem unvermeidlichen Untergange des Jünglings, der von der Höhe des Heldentums in die Niederung der Wehrlosigkeit herabgestürzt wird; wir sind aber auch Zeugen der Erschütterung aller dieser Zeugen und vor allem des Erzählers, der jetzt noch ganz unter dem vernichtenden Eindruck des Geschehens steht — ebenso wie wir den wachsenden Schmerz des Vaters mitempfinden, der die Schreckenskunde anhören muß und nur scheinbar unbewegt bleibt.

Diesem Inhalt entspricht die äußere Form der Darbietung.

Da beginnt der Erzähler in einer verhältnismäßigen Ruhelage mit der Vergangenheitsform (die nachher durchaus in die Gegenwart übergeht); aber schon läßt die nachdenkliche Haltung des jungen Helden, die sein treuer Renner zu teilen scheint (*l'œil morne et la tête baissée*), uns das Schlimmste ahnen. Die er-

Digitized by Google

wartungsvolle Spannung schlägt plötzlich um, als eine Art von höllischem Dialog sich hören läßt. Der neue Absatz der Rede wird von dem „Schlüsselwort" bestimmt: *‚Un effroyable cri'*: diesem Schrei aus dem Schoße der Wellen scheint eine furchtbare Stimme aus dem Innnern der Erde mit Seufzen zu antworten — als ob eine unsichtbare Dämonenwelt das Kommende vorausahnte. Wieder schlägt die Stimmlage des Erzählers um — weithin bestimmt durch eine Erstarrung, Vereisung, die Mensch und Tier zu ergreifen scheint.

‚Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé;
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.'

Indessen (*Cependant*) erfolgt das Furchtbare; die Woge speit das Ungeheuer aus, das nirgends benannt wird, von dem wir uns kein klares Bild machen können und s o l l e n, dessen einzelne, stier-, drachen- und schlangenähnlichen Teile wir nur mit den Augen des verworrenen Beobachters wahrzunehmen glauben und unwillkürlich zu einem Schreckensbilde zusammenschließen. Da springt der Bericht wieder ab und zieht Himmel, Erde und Meer heran, die alle von dem Schrecken ergriffen werden, bis zu dem Sammelwort: *Tout fuit*. Mit einem gewaltigen dramatischen Gegensatz sticht von dem allgemeinen Entsetzen der Natur und der Menschen (die in einen benachbarten Tempel fliehen) die erhabene Fassung des jungen Helden ab, der sich nur bewegt, um dem Ungestüm seinen Spieß in die Flanke zu jagen. Aus dieser Ruhe aber reißt uns wieder die höchst bewegte Schilderung der rasenden Rosse, die weder dem Zügel noch der Stimme des Herren mehr gehorchen und die — ein Augenblick irrationaler Überspannung — ein Gott zu jagen scheint. Die letzte Steigerung dieser immer gewaltiger sich aufbäumenden Rede (die ja, wie alle dramatische Darstellung, zuletzt ins Unendliche verströmen möchte) ist eine Rückkehr zu einer fürchterlichen, sachlichen Klarheit;

‚J'ai vu, seigneuer, j'ai vu votre malheureux fils usw.'

Schon in der eben besprochenen Rede wurde die Erzählung dauernd unterbrochen durch Ausrufe und durch Schilderungen, die sich zu Bildern organisierten. Auch alle diese Elemente der Darstellung waren dramatisch belebt durch die innere Bewegtheit des Gegenstandes (des Ereignisses), durch den Wechsel der Gesichtspunkte (und der Beobachter des Vorgehenden), durch den reichen Wandel der Stimmungen des Sprechers und vor allem durch den feinen Rhythmus vorübergehender Ruhepunkte und immer heftigerer Bewegungen, die zuletzt zum tragisch-dramatischen Ziele hindrängen. Dieser stete Wechsel des Blickpunktes, der jeweils beteiligten Seelenschichten, der Stimmung und der Nähe oder Ferne zum Gegenstande, des Zeitmaßes und der Wärmegrade beherrscht ja alle Redeformen im Drama: den Dialog zumeist, aber auch alle Nebenformen, von denen hier zu sprechen ist.

2. Die zusammenhängende (allenfalls durch Zwischenfragen und Ausrufe unterbrochene) Erzählung, besonders der „Botenbericht", spielt auch in unserem deutschen Drama eine große Rolle — neben dem in Dialog

Digitized by Google

aufgelösten Bericht, wie ihn z. B. die Szene „im Spessart" im 2. Aufzuge von Goethes ‚Götz' darbietet. Das große *Récit* hat Schiller wohl bei den Franzosen schätzen lernen, obwohl er es schon in den ‚Räubern', nur mit anderen Mitteln, völlig meistert; er hat es aber mit immer stärkerer Bewegung und Tiefenwirkung ausbauen lernen. Sein Meisterwerk ist der Bericht des schwedischen Hauptmanns über den Fall des Max Piccolomini (‚Tod' IV, 10), der einen von höchster leidenschaftlicher Bewegtheit erfüllten tragischen Vorgang (im Sinne des germanischen Heldenliedes) in tiefster Erschütterung und mit größter Lebhaftigkeit vorträgt (dabei z. B. das Tempus wechselnd) und der damit wieder die Seele Theklas fast überwältigt, während sie doch ihre Erregung in dramatischer Weise niederkämpft.

Es kommt hinzu, daß erregende Berichte maskiert sein können und damit, sozusagen durch die „Distanzierung" und Verwesentlichung, die Seele des Zuhörers nur um so stärker ergreifen. Das gilt zunnächst von der Geschichte von den „zwei edlen Häusern in Mirandola", die Posa im ‚Don Carlos' (I, 4) der Königin vorträgt. Es handelt sich hier um eine „verdeckte Erzählung", eine Schlüsselgeschichte, die anderes meint, als sie sagt; denn es geht um das Schicksal der Liebe seines Freundes Carlos zu der Königin. Die Erzählung arbeitet mit leuchtenden Farben und starken Umschlägen; sie eilt einem traurigen Ende zu, das zuletzt verschwiegen wird. Der Vortrag einer tragischen Angelegenheit ist also an sich schon höchst bewegt, stürzt aber die verstehende Königin in die tiefste Erregung — eine Erregung, die durch die oberflächliche, verständnislose Neugier der Eboli noch gesteigert wird. Ähnlich hat Goethe im ‚Clavigo' die mehr episch gehaltene Schlüsselerzählung des Beaumarchais über den „jungen Menschen, von den kanarischen Inseln gebürtig" (II, 1), der niemand anders ist als der Zuhörer selbst, durch klug aufgesetzte Akzente und rasche Wendungen von innen her belebt, läßt aber auch das Ganze in einer herausfordernd zugespitzten Weise vortragen und dadurch Clavigo in eine peinliche Erregung versetzen, in der wieder Verlegenheit und Reue miteinander ringen.

In allen Fällen darf sich der deutsche Dichter eine viel größere Auflockerung und eine viel stärkere Auswirkung des Berichtes im dramatischen Sinne erlauben als der französische Dichter mit seinem noch so eindrucksvollen *Récit*. Während bei diesem die Hauptwirkung in die feineren Abtönungen der inneren Sprachform verlegt wird, arbeitet der Deutsche mit lebhaften Sprachgebärden, die durch das mimische Spiel oder durch die abgebrochenen und seufzerartigen Erwiderungen des zuhörenden Teiles unterbrochen, aber nach der Seite des Gefühlsausdrucks auf das wirksamste

Digitized by Google

ergänzt werden. Stärker freilich ist die gefühlsmäßige Nebenwirkung der dramatischen Rede da, wo sie sich der lyrischen Dichtung annähert, d. h. in den oben (S. 294 ff.) besprochenen Formen des Chorischen und in allem, was mit dem Rufe oder Anrufe zusammenhängt.

Nachtrag: Der Brief

Die vorstehenden Ausführungen gelten mit gewissen Abschwächungen auch für den im Drama auftretenden schriftlichen Bericht: den Brief. Auch Schriftstücke wie das Urteil im ‚Egmont', das königliche Handschreiben in der ‚Minna von Barnhelm' und der Revers in den ‚Piccolomini' können als schriftlich niedergelegte Botschaften gelten. Der Inhalt muß hier, besonders wo Prosa die sonstige Versrede unterbricht, notwendig trocken-sachlich sein, was die Form angeht; er muß aber gehaltlich um so erregender sein, muß nach Möglichkeit in eine gespannte Lage „hineinplatzen" und da erst recht eine starke Bewegung einleiten oder in bewegendem Sinne fortsetzen. Der Abstich zwischen der Schreibweise der Botschaft und der Redeweise der sie übermittelnden oder aufnehmenden Figuren trägt natürlich das Seine zur dramatischen Gegensätzlichkeit bei. Bei dem diktierten Briefe Luises in ‚Kabale und Liebe' kommt der Handlungscharakter besonders stark zum Ausdruck, wie bei allen vor unseren Augen entstehenden Briefen, z. B. dem Abschiedsschreiben der Lady Milford in dem gleichen Drama Schillers.

b) Ausruf und Anrede

Vorbemerkung. Der Ruf (sowohl als Ausruf wie als Anruf) ist die Grundform der lyrischen Rede, auch des eigentlichen Liedes nach seiner Textseite [1]). Auch die dramatische Rede kann ihren dialogischen Gang einmal unterbrechen, so daß der eine der Unterredner mit einer fast monologischen Äußerung gleichsam aus dem Rahmen herausspringt. Diese Äußerung, die ja hier im allgemeinen nicht zum Liede hindrängt (außer bei den gesungenen Einlagen, z. B. Theklas) kann die Form der großen gesprochenen Anrede annehmen und sich damit der öffentlichen Rede, der Predigt usw. nähern. Wir erinnern hier schon an die (ironische) Rede des Antonius an der Leiche Cäsars in Shakespeares Historie oder an die (heitere, parodistische) Predigt des Kapuziners in Schillers ‚Wallenstein' (s. u.). Daneben aber stehen rufartige Ansprachen an einzelne Personen oder Anrufe an höhere Mächte, wobei keine eigentliche Antwort erwartet wird und die dennoch ebensowenig wie die erwähnten „Reden" von der inneren Form des Dramas abweichen dürfen. Ein An- oder Ausruf will hier nicht nur die Seele des Rufers befreien oder den Angeredeten zu irgendeiner wirklichen Leistung veranlassen.

1. Auch die große Anrede, von der hier zunächst gesprochen sei, will nicht eigentlich einen Tatbestand oder eine Sachlage klarstellen, ein Recht verteidigen oder eine Haltung begründen: auch sie will und muß uns fortreißen oder doch aufrütteln. Wenn das dem Dramatiker nicht gelingt,

[1]) Vgl. mein Buch über die lyrische Dichtkunst, S. 7 ff.

Digitized by Google

so hat er das Spiel verloren, zu dem ein feuriges Herz, eine angeborene Redegabe und eine umfassende Menschenkenntnis gehören — alles Gaben, die auch der echte Volksredner von der Art des Perikles braucht. Zum Wesen der Anrede auf der Bühne gehört es natürlich, daß sie umschläglich sei: daß sie entweder selbst aus einem Ton in den anderen falle und damit die Zuhörer aus einer Stimmung in die andere reiße — oder aber an ihnen abpralle, so daß eine unerwartete gegensätzliche Wirkung eintritt!

Die unmittelbar mitreißende, die Zuhörer umstimmende Anrede hat Shakespeare (in Anlehnung an seine griechische Quelle, den Plutarch) mit jener großen Leichenrede des Antonius an der Bahre Julius Cäsars zu höchster Meisterschaft entwickelt. Die treibende Kraft dieser Rede wirkt noch um so stärker, weil sie sich von der vorangehenden matten (unrednerischen, wenn auch vornehmen) Ansprache des Brutus mächtig abhebt: schon da eine Umschlagswirkung, die noch erhöht wird durch das scheinheilige Bekenntnis des Antonius, kein so großer Redner zu sein wie der, der vor ihm sprach. Seine Rede ist durchaus dramatische Handlung. Mit kluger Berechnung und Steigerung durchmißt Antonius im Eilmarsch alle möglichen kritischen Haltungen gegenüber dem Tode Cäsars, und läßt sein Bild mit vielen Spiegeln um so leuchtender erstrahlen, um zuletzt das Volk durch die Eröffnung des Testamentes und durch den Anblick des von Dolchen zerfleischten Imperators (also wieder durch einen krassen Gegensatz) zur höchsten Raserei aufzureizen. Seine eigene Bewegung ist nicht so, wie sie hier erscheint, aber doch durchaus dramatisch, von Mitleid mit dem Toten und von Haß gegen seine Mörder getragen; der Inhalt seiner Rede ist wieder von anderer Art: es ist, als wollte er zeigen, wie Cäsar sich zu dem großen Volksmanne entwickelt hat, wie er wurde, was er war, und wie man ihn grausam verkannt hat. Wenn diese Gedankenbewegung notgedrungen mehr schattenhaft bleibt, so ist die dritte, die Auswirkung der Rede auf das Volk, um so derber und bühnengewaltiger; das rast sich denn auch in den folgenden Szenen, z. B. in der Ermordung des „Dichters Cinna" aus. Denken wir zurück an die Haltung dieses Volkes bei dem Auftreten des Brutus, so staunen wir darüber, welche schroffen Gegensätze, welche Entfernungen durch die hinreißende Gewalt der Leichenrede überwunden werden.

Eine eigentümliche dramatische Bewegtheit — ein mächtiges Ringen mit der Rede selbst — zeigt die große Rede Robert Guiskards an sein Heer in Kleists gewaltigem Fragment. Wie der todkranke Mann sich bezwingt, um dem Heere den Anblick eines gesunden Führers vorzutäuschen, wie er den Liebesdienst der Tochter, die ihm eine Trommel unterschiebt, mit einem fast aus der Rolle fallenden „Mein liebes Kind" ablehnt, um dann wieder die ganze Kraft zusammenzunehmen; wie die Untertöne seiner Ansprache uns immer stärker davon überzeugen, daß er im nächsten Augenblick zusammenbrechen wird, während die Krieger ihm zujubeln; wie er nebenher noch einen weiteren Faden gegensätzlich spinnt, indem er mit letzter Herrscherkraft den widerspenstigen Neffen im Zaume hält — das alles ist hohe Kunst!

Digitized by Google

Der Fluch selbst aber bestand nur in einer völligen Lossagung des Vaters von seinem Kinde und steigerte sich bis zu dem Gedanken an den „rohen Skythen, der die eignen Kinder macht zum Fraß" und der dem Herzen des Königs künftig näher stehen soll als „sein weiland Kind" — als müßte der König in seinem Inneren etwas gewaltsam niederringen. Wie anders nachher der Fluch gegen Goneril (I, 4); er wird eingehend begründet durch die höhnischen und verleumderischen Reden der entarteten Tochter gegen das Gefolge des Vaters. Um der Ehre seiner Leute willen schleudert er nun, nach kurzem bedauerndem Rückblick auf Cordelia und ihren „kleinen Fehl", seine Verwünschung gegen die unnatürliche Tochter: „Unfruchtbarkeit sei ihres Leibes Fluch ... muß sie kreißen, so schaff' ihr Kind aus Zorn, auf das es lebe als widrig quälend Mißgeschick für sie." Die ganze Fluch h a n d l u n g (und auf diese kommt es ja im Drama an) erscheint hier schon stärker vorbereitet, abgetönt und in sich gegliedert als im ersten Fall. Die Rede will gleichsam ausschwingen, darum setzt der König nochmals ein: „Des Vaterfluches grimmtödliche Verwundung durchbohre jeden Nerven deines Wesens", das ist das Thema der neuen Verwünschung gegen das „Wolfsgesicht". Man glaubt, dergleichen sei nicht mehr zu überbieten und dennoch stellt der dritte Fluch (gegen Regan) eine mächtige Steigerung dar. Hier ist der unglückliche König schon mehr oder weniger gebeugt: von seiner ehemaligen Hoheit ist kaum mehr etwas zu spüren, wenn er die eiskalte Tochter anfleht (II, 4) ihn nicht zu der bösen Goneril zurückzuschicken, und alsbald ihnen beiden gegenübersteht, mit immer herabgeminderten Forderungen, ein Flehender, ein „armer, alter Mann, geweiht durch Gram und Alter, zwiefach elend", um dann loszubrechen und den beiden „Teufelinnen" eine R a c h e anzudrohen (als Steigerung des Fluches!), die unaussprechlich ist; „Will solche Dinge tun — was, weiß ich selbst noch nicht; doch sollen sie werden das Graun der Welt". Hier schleicht sich zum ersten Male die furchtbare Ahnung in sein Herz: „O Narr, ich werde rasend." Wir fühlen, daß da nicht nur ein gequältes Herz sich austobt, sich etwa frei redet, sondern daß im Inneren ein ungeheurer tragischer Zusammenbruch erfolgt, der sich nach Anfang, Aufstieg und Krönung in der Folge der großen Flüche ankündigte. So gehen die Reden unmittelbar in die Handlung über, ja sie selbst sind Handlung und spiegeln den innersten Vorgang in einer unübertrefflichen Weise [1]).

A n h a n g. Wir haben eingangs (S. 137) darauf hingewiesen, daß die Rede (als *Oratio*) eine der Wurzeln des Dramas war, aus der ihm

[1]) Vgl. den nicht auf mehrere Situation verteilten, aber stufenweise aufgetauchten, an alle Schichten der Persönlichkeit greifenden großen Fluch Fausts.

Digitized by Google

dauernd neue Kraft zuströmt. Es ist daher ganz natürlich, daß die Redeform der „Ansprache" leicht ein stark rhetorisches Gepräge annimmt. Man hat dann häufig von „hohler Rhetorik" gesprochen; solche wurde selbst Schiller vorgeworfen (z. B. von O. Ludwig), der noch in seinem letzten vollendeten Drama Arnold von Melchthal in die große Rede an das Licht ausbrechen läßt.

„Hohl" aber wirkt Rhetorik nur, wenn sie mit innerer Kälte und selbstgefälliger Technik eine gefestigte Vorstellung von allen Seiten her umkreist, durch möglichst viele Schattierungen einen Gemeinplatz breittritt oder ein feststehendes Grundgefühl lyrisch übersteigert, ohne dabei Gegenstimmungen und innere Kämpfe fühlbar zu machen. Die Rede Arnolds im ‚Tell' aber ist durchaus dramatisch, da sie von einem aufgewühlten Herzen zeugt, dessen Jammer sich an der Vorstellung vom Segen des Lichtes dauernd in die Tiefe bohrt, bis der Gedanke der furchtbaren Rache und zugleich der Befreiung des Volkes sich emporringt. Ebensowenig „rhetorisch" im tadelnden Sinne ist ja Fausts Anruf an die untergehende Sonne, weil er von der großen tragischen Sehnsucht des Sprechers nach dem „ewigen Licht" der Sonne zeugt, ein Ruf, dem aus der Tiefe ein ebenso unerbittliches Nein antwortet wie auf Arnolds Bekenntnis zum „Lichte des Auges", das seinem geblendeten Vater auf ewig verschlossen bleiben wird. Man kann also von einer „Überwindung der Rede im Drama" [1]) nur sprechen, wenn man an die oft kalte, selbstsüchtige Rhetorik denkt, die weniger die französischen Klassiker als ihre Epigonen und vor allem ihre deutschen Nachfolger (aus Gottscheds Schule) entwickelt haben. Hier macht gleichsam die dramatische Handlung auf einen Augenblick halt, damit einer der Spieler (meist die Hauptperson) sich ordentlich „aussprechen" kann — in der Art der Arie in der alten Nummernoper.

c) Der Monolog

(1) Das Wesen des Monologes und des „Beiseite" [2])

1. Keine andere Darbietungsform des Dramas ist in alten und neuen Zeiten so häufig angefochten worden wie das Selbstgespräch — und das Beiseite- (das *A parte*) Sprechen, das ja auch nur von dem Zuschauer ver-

[1]) Titel einer Leipziger Dissertation von G. Zeißig (1930). Auch an manchem Schillerepigonen, z. B. an E. von Wildenbruch, kann man „Kälte" oder konventionelle Rhetorik studieren.

[2]) Geschichtliches und biologisches Material bei H. Schauer im ‚Reallexikon', Bd. 2, S. 402 f. Zur Theorie und Typologie wichtig F. Düsel, Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings (1897).

Digitized by Google

nommen werden soll. Zwar gibt es, besonders im Lustspiel, aufgefangene Beiseitereden; so merkt Merkur in Kleists ‚Amphitryon' sehr wohl, daß Sosias höchst respektwidrige Bemerkungen vor sich hin brummt und fragt danach, worauf der Geplagte natürlich ausweichende Antworten gibt, also seine eigne Rede umdeutet. Im übrigen wird sich das Beiseite meist in den Grenzen kurzer Bemerkungen, Stoßseufzer, höhnischer Kritiken (mit „aha" und dgl.) oder persönlicher Aus- und Umdeutungen halten. In Kleists ‚Zerbrochenem Krug' klären des Dorfrichters Adam Worte:

„Verflucht! ich kann mich nicht dazu entschließen
(zum öffentlichen Verhör) — —
Es klirrte etwas, da ich Abschied nahm"

auch den Zuschauer auf, der dessen etwa noch bedarf; die Figuren auf der Bühne aber dürfen diese Äußerung nicht anhören, obwohl bei Walter und Licht der Verdacht durch das zerstreute Wesen und das Auffahren des Richters mit jedem Anruf wächst. Weit stärkeren Gebrauch von dem „unhörbaren Sprechen" oder Singen macht natürlich die Oper mit ihren Ensemblesätzen, die sich zu einer höheren Einheit ergänzen (soweit der Zuhörer sie versteht!), aber keine Rücksicht aufeinander nehmen und oft geradezu nur für den Zuschauer bestimmt sind. In Nicolais ‚Lustigen Weibern' dürfen Falstaff und Herr Fluth sich untereinander nicht verstehen, obwohl ihre Gesänge („Wie freu' ich mich") sehr genau aufeinander abgestimmt sind. So wird der Oper das Beiseite- oder Für-sich-Singen gleich der großen Soloarie zugestanden, während ihre Seitenstücke im Sprechdrama immer wieder aus rationalistischen Gründen angegriffen worden sind. Den Grund nennt Schiller in seinem Brief an Goethe (29. 12. 1797): „In der Oper erläßt man jene servile Naturnachahmung", die auf dem Sprechtheater als der übelste Feind jeder symbolischen Wirkung erscheint; wo die Musik herrscht, gibt man dem Irrationalen willig seinen Raum. Die Einwände gegen die Verwendung des Selbstgespräches stammen ja hauptsächlich aus der klassizistischen Ästhetik der Franzosen und von ihrem platt-rationalistischen Nachbeter Gottsched, der um der *vraisemblance* willen ein paar hingeworfene, erregte Sprechbrocken allenfalls erlauben, eine geordnete Selbstäußerung aber verbieten wollte. Im Grund hätte der Einwand, daß man ja im Leben nicht so für sich hinspreche, auch die große Anrede treffen müssen, die das französische Drama nicht vermeidet und die doch auch eine Hochstilisierung der gewöhnlichen Rede geradezu ins Rhetorische bedeutet. Die zweite Angriffswelle gegen das Selbstgespräch unternahm der Naturalismus am Ende des 19. Jahrhunderts, der auch nur kurze Stoßseufzer und dgl. gelten lassen

Digitized by Google

wollte, dafür aber den von dem Dichter oft bis ins kleinste vorgeschriebenen Gebärdenmonolog einsetzte. Schon damals hat A. v. Berger[1]) richtig darauf hingewiesen, daß auch dieses lebhafte Gebärdenspiel (das nur durch ein „inneres Mitsprechen" verstanden werden kann) mindestens so stark von der Wirklichkeit abweicht wie der echte Monolog. Auch unsere Mienen und Gebärden halten wir im gewöhnlichen Leben bis zu einem hohen Grade zurück und deuten mehr an als wir verraten.

2. Da aber das Drama überall keine photographierte, sondern eine zur Wahrheit gesteigerte oder doch sich ihr annähernde Wirklichkeit sinnbildlich darstellt, bedarf es durchaus gewisser Hilfen, um das, was die Wirklichkeit zur Wahrheit macht, das Hinter- und Tiefengründige, auf eine unmißverständliche Weise anzudeuten. Das gilt schon für die tieferen Zusammenhänge des Vorgangs, dem z. B. chorische Mittel zum Ausdruck dienen (s. oben S. 294 ff.). Reflexionen, lyrische Ergüsse u. dgl. machen die innere Welt auf eine Weise durchsichtig, die im „gewöhnlichen Leben" (auch im Gesang) nie anzutreffen ist. Die Einwände gegen die dramatische Einzelrede entspringen immer aus der Verwechselung des auf der Bühne Dargestellten mit einer konventionellen oder banalen Wirklichkeit. Der Monolog ist nur eine „Form" der in das Dramatische hinaufstilisierten Rede, die wir schon in den verschiedenen Arten des Dialogs kennenlernten, neben der alle ihre Seitenstücke in der Alltagsrede als Ansätze oder als „Bruch" erscheinen. Wenn der künstlerisch behandelte Dialog vieles blank und klar ausdrückt, was in der gewöhnlichen Unterhaltung am Rande mitschwingt, aber gern verschwiegen wird — wie er noch im Verschweigen, in der ‚verhaltenen Rede, im Überspringen gewisser Punkte' das Schweigen, die Verschlossenheit oder Vorsicht des Alltagsmenschen dichterisch überhöht und symbolisch auswertet —, so läßt das Selbstgespräch alles aufklingen, was sich während der großen An- und Aussprachen im Innern an unvollendeten Gedankenreihen, an noch nicht „abreagierten" Gefühlen, ansatzmäßigen Entschlüssen oder verdeckten Willensneigungen usw. angesammelt hat; was da nach Ausdruck ringt und ihn erlangt, gehört also durchaus zur Handlung und ist oft dasjenige, was uns den Vorgang erst recht verstehen lehrt.

Zwischen dem Selbst- und dem Zwiegespräch besteht sogar etwas wie geistige Wechselbeziehung und dramatische Reibung. Shakespeares Hamlet lernen wir erst aus seinen Monologen wirklich kennen, zumal er seiner ganzen Umgebung und selbst seinen Freunden gegenüber eine Maske trägt oder doch immer das letzte Wort zurückhält. „Im ‚Hamlet' ist

[1]) Studien und Kritiken (2. Aufl. 1900) S. 250 ff.

Digitized by Google

der Hauptschauplatz in der Seele des Helden. Daher die Monologe"[1]). Und nur in Wallensteins großem Monolog (‚Wallensteins Tod', I, 4) zeigt uns Schiller, daß die Unentschiedenheit, die der Feldherr nach außen zeigt, tief in seiner Seele begründet, daß er kein idealer Held der Tat, sondern ein durch tausend Lebensfratzen am Tun verhinderter Realist ist — eine Art Gegenstück zu Hamlet. Natürlich spricht er auch hier nicht das letzte Wort über sich selbst, so daß wir sein Tun nachher aus dem Monolog restlos erklären könnten; ahnen wir doch noch nicht, wie ihn nachher die Gräfin umstimmen und zu einem Scheinentschlusse hinreißen wird (I, 7). Im Grunde ist auch der Monolog, wie jede andere dichterische Äußerung zugleich Offenbarung und Verhüllung; er läßt uns hören, was wir sonst nicht vernehmen, und er verbirgt uns doch den letzten Schlüssel und das letzte Ziel des inneren Erlebens. Der Sprecher hat freilich keinen Grund, uns etwas zu verbergen und einen anderen Zuhörer hat er nicht. Aber er spielt Versteck mit sich selbst, die eine Stimme in seiner Brust wendet sich gegen die andere und spielt mit ihr und mit der Wahrheit, die zu Worte kommen will — ein ähnliches Spiel, wie es Otto Ludwig ja bereits am Dialog beobachtet hat. Ja, das Dialogische verdichtet sich hier gewissermaßen, die Rede wird innerlicher, wesentlicher, aber zugleich auch problematischer[2]).

3. Nur sehen auch die Monologe bei den verschiedenen Dramatikern recht verschieden aus. Während die Einzelsprecher Shakespeares mannigfach ebenso an ihrer Rede „kauen", wie Ludwig es bei den Unterrednern im Dialog beobachtet hatte, bewegt sich der Monolog z. B. bei Schiller in größeren Schwüngen, ebenso wie das eigentliche „Gespräch". Daß Ludwig dafür kein Verständnis hatte, hängt mit seiner Verhaftung an den Realismus der Mitte des 19. Jahrhunderts zusammen, der Schillers „Diktion" schlechthin als fremdartig empfand, weil er den Lebensatem nicht verspürte, der sie durchpulste. Im Grunde aber ist die innere Bewegung von gleicher Art hier wie dort und auch der Monolog zeigt auf beiden Seiten tiefe Verwandtschaft mit dem Dialoge. Handelt es sich doch um zwei Pole, die zur gleichen Linie gehören; es regt sich in jedem dramatischen Dialog dasjenige in hoher Stilisierung, was sich im Leben ansatzweise und meist im Unterbewußtsein abspielt: auch wer zu anderen spricht, redet immer zuerst für sich, um sich selbst über seine Lage, über seine Stellung zu den anderen und über seinen Willen klar zu werden. Immer behält er, in einem mitschwingenden Monologe, ein Letztes für sich. Und jede Antwort

[1]) O. Ludwig, Schriften, Bd. 5, S. 207.

[2]) Vgl. Otto Ludwig, Schriften, Bd. 5, S. 534; zum folgenden auch S. 254 f.

Digitized by Google

in einem noch so knappen Zwiegespräch, z. B. in der Stichomythie, bedeutet nicht nur ein Eingehen auf den Standpunkt des anderen, sondern dient der Verfestigung der eigenen Haltung, meist auf einer anderen Ebene.

Das geht in gewissen Dramen z. B. Fr. Wedekinds so weit, daß die Personen aneinander vorbeizureden scheinen, obwohl sie den zugeworfenen Ball auffangen und das Gespräch gleichsam über den Augenblick hinaus weitertreiben. So verrät sich in Grillparzers ‚Sappho' das Abrücken Phaons von der hohen Gestalt der Dichterin in seiner „halben", aus einer ganz anderen Sphäre stammenden Antwort, die eine Umdeutung ihrer Frage und ein für die Zuhörerin erschütterndes, für uns bedeutsames Bekenntnis bedeutet:

(Sappho): Ersparen möcht' ich gern ihr (Melitta) die Erfahrung,
Wie ungestillte Sehnsucht sich verzehret,
Und wie verschmähte Liebe nagend quält.
Mein Freund —
(Phaon): Wie sagtest du?
(Sappho): Du hörst mich nicht!
(Phaon): Ich höre: Liebe quält.

(II, 6)

Oft genug spinnen zwei Redner ihre Gedankengänge jeder für sich und begegnen sich nur scheinbar auf einem Zwischenstreifen, auf dem die Redeweisen, die Ausdrücke sich treffen, was z. B. in dem Gespräch zwischen Goethes Tasso und Antonio (IV, 4) tragische Kraft gewinnt. Zur Manier wird jenes Aneinandervorbeireden in gewissen Dramen Fr. Wedekinds.

Umgekehrt ist ein dramatisches Selbstgespräch, bei dem der Sprecher allein auf der Bühne steht und auch von niemanden belauscht wird (mit welchen Mitteln die italienische Komödie so gern arbeitet), nach dem oben Angedeuteten niemals ein bloßes Daherreden, sondern eine meist erregte Auseinandersetzung, wobei eine Stimme die andere angreift, ihre Einwände vorwegnimmt und zu übertäuben sucht usw. So ist das echte dramatische Selbstgespräch ein in die Einzelperson verlegter und darin befangener Dialog und zeigt alle Möglichkeiten, die wir bei dem dramatischen „Gespräche" beobachteten, weswegen wir dort schon wiederholt auf den Monolog hinwiesen. Dennoch lohnt es sich, auf die dramatischen Funktionen und auf die hierauf beruhenden Hauptarten des Monologes noch kurz einzugehen.

(2) Die Funktionen und Arten des Monologes

α) Der Rahmenmonolog

1. Innerhalb der Handlung hat das Selbstgespräch meist die Aufgabe, eine Entwicklungsreihe anzufangen, sie abzuschließen oder einen Wendepunkt

Digitized by Google

des Vorgangs zu unterstreichen. Dem entspricht auch seine Stellung als Rahmenstück, am Anfang oder am Ende des Ganzen oder größerer Teilstücke.

Im älteren Drama, besonders auch im leichteren Lustspiel und in der Oper der neueren Zeit dient der Monolog gern zur Einführung, zur Selbstcharakterisierung, zur Teilexposition der Hauptfigur oder auch des Gegenspielers. So eröffnet er gern das ganze Drama oder z. B. einen Akt, eine Szenegruppe. Wir erinnern an Shakespeares ‚Richard III.', an Goethes ‚Faust' (auch an den Helena-Akt[1]) und seine ‚Iphigenie'; ferner an R. Wagners ‚Siegfried' (Mime) und an das erste Auftreten des ‚Fliegenden Holländers' mit seiner großen „Arie", die eher eine „Cavatine" heißen könnte. Auch dann muß der Sprecher bereits eine innere Bewegtheit oder ein mächtiges, ja gewaltsames Wollen offenbaren, das von innerem Ringen zeugt. Wo also der „Eingangsmonolog" (das „vordere Rahmenstück") nicht in der naiven Art des Euripides oder des Hans Sachs prologartig nur die äußere Situation und die bisherigen Erlebnisse des Sprechers schildern will, führt er uns gleich *in medias res* hinein, entsprechend der sprunghaften Art der dramatischen Darstellung. Nicht immer braucht eine Hauptperson diese „Einführung" zu geben: ein wahres Meisterstück der monologischen Exposition „von der Seite her" ist die Eingangsszene des Wächters im ‚Agamemnon' des Aischylos.

Hier verbinden sich auch, wie es gerade in den Rahmenstücken möglich ist, Mimus und Dichtung miteinander. Der Wächter sieht nach jahrelangem Warten die Freudenfeuer von Berg zu Berg aufblitzen, die den Fall von Troja melden und führt in seinem Jubel, den „höchsten Pasch geworfen zu haben", einen Tanz auf; zugleich aber befällt seine und unsere Seele die düstere Ahnung, wie diese Botschaft im Inneren des Hauses aufgenommen werden möge; wir werden auf schlimme Dinge gespannt und unsere Ahnung wird vertieft, unsere Spannung erweitert durch den folgenden Chorgesang. Unsere Erregung wird um so gewaltiger, je mehr sich der Dichter, wenigstens zunächst, von allen tatsächlichen Angaben fernhält. Dieses Rahmenstück ist ein reiner Stimmungsmonolog, der doch die wirkliche Lage umkreist und die Handlung wirklich „einleitet", indem er sie von einer Seite her betrachtet.

Gerade am Anfang zeigt der Monolog seine Eigenart als Selbstgespräch, worin sich eine Stimme über die andere erhebt und sie verdrängt. Auch Goethes Iphigenie spricht mit „niemand", nicht einmal mit den Göttern, aber sie betritt die Bühne in tiefem Unmut, mit einer gewissen inneren Ratlosigkeit und sucht sich über ihre eigene Lage Klarheit zu verschaffen, was denn auch die folgende, quälende Aussprache mit Arkas be-

[1]) An Hans Sachs erinnert nur das Auftreten Gretchens in ihrem Zimmer und vor allem die Einführung der Frau Marthe.

Digitized by Google

gründet. Stürmischer ist der Entschluß Richards III., „ein Bösewicht zu werden"; ein Entschluß, den man keinem anderen mitteilt, der auch als Ankündigung für das Publikum geradezu lächerlich wäre (wie so mancher Vorstellungsmonolog der „Haupt- und Staatsaktionen" oder des Wiener Volkstheaters), der aber eine gewisse Verkrampfung des Innersten aufbrechen läßt. Freilich verspüren wir in dieser kurzen, gewaltsamen Rede nur das letzte Ergebnis oder die Schlußphase einer inneren Entwicklung, während wir in Wallensteins großem Monolog den Widerstreit der Seele in allen Wendungen verfolgen können.

Ein solches Rahmenstück kann natürlich, wie die ganze Handlung, so auch einen neuen Akt einleiten, mit dem der Dichter eine andere Ebene zu betreten scheint. So hat Schiller das große Selbstgespräch Franz Moors (‚Die Räuber', II, 1), bei dem Shakespeare Pate gestanden hat, breiter ausgeführt und schärfer gegliedert, durch verschiedene Gedankenschichten hindurchgeführt und am Ende einen teuflischen Entschluß mit Triumphgeschrei verkünden lassen: Zeugen von einem inneren Widerstreit, von einer Überwindung gegnerischer Gewalten werden wir auch hier nicht.

2. Nicht viel anders steht es mit dem entgegengesetzten Rahmenstück; der Schlußmonolog steht in enger Beziehung mit dem Epilog, womit der Dichter das ganze Werk oder ein Teilstück abschließt. Auch hier hat die Antike ziemlich „ungeniert" vorgearbeitet. Die große Tragödie schloß naturgemäß mit einer rückblickenden Exodus des Chores, der nicht gerade die Idee des Dramas zusammenfaßte [1]). Auch am Ende von Schillers ‚Braut' spricht ja der Chor eher die Meinung des durschnittlichen Zuschauers als die Idee des Dichters aus:

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld."

Aber diese Einseitigkeit und Enge der Betrachtung ist eben die Sache des Rahmenstückes, im großen wie im kleinen. Auch der szenische Epilog wird ja fast immer von einem einzelnen gesprochen und kann auch dann monologisch wirken, wenn auf dem Spielplatz noch Menschen stehen, die ihn hören und verstehen, ohne sich weiter in die Erörterung einzulassen. Wie ein beiseite gesprochener Epilog wirkt ja das einzige Selbstgespräch in R. Wagners ‚Rheingold', die große Rede Loges an die „ihrem

[1]) Die Komödie, besonders die römische, endet, aus der Illusion heraustretend, mit einem derben *Plaudite* und allenfalls mit einem Rückblick, der von der „komischen Idee" des Stückes meist wenig genug ahnen läßt.

Digitized by Google

Ende zuschreitenden Götter" und sein Plan, sich wieder „in leckende Lohe zu verwandeln" und sie alle „aufzuzehren, die einst ihn gezähmt". Auch da ist nicht von inneren Qualen die Rede, aber auch nicht von einer sozusagen objektiven Beurteilung der Lage; der Feuergott sieht die Dinge gleichsam mit den Augen einer höllischen Mittelmäßigkeit, ohne jedes Verständnis für das, was in Wotans Brust vorgegangen war und noch vorgeht, ohne jede Ahnung auch von dem Konflikt zwischen dem Göttervater und Fricka, der sich soeben anbahnt.

Diese höllisch-grinsende, schiefe Einseitigkeit eignet ja den vielen kurzen Epilogen, die Goethe schon im ‚Urfaust', dann weiterhin in seinem größten Drama, vor allem dem Mephistopheles, zugeteilt hat und die im ersten Teile gipfeln in dem Jubelrufe: „Sie ist gerichtet." So wenig zutreffend wie dieses Urteil ist natürlich alles, was der böse Geist an die faustischen Reden anhängt; zum mindesten beleuchtet es den Vorgang eben nur von einer Seite her, ohne jedes tiefere Verständnis und ohne jede dramatische Bewegung.

Auch wo das epilogische Gespräch ernst gemeint und vom Dichter bejaht wird, pflegt die eigentliche dramatische Bewegtheit abzuebben. Der Schluß des ‚Egmont', vor allem der Monolog unmittelbar vor dem Auftreten von Albas Schergen, und dann der letzte Aufruf (!) an das hier nicht sichtbare niederländische Volk ist mehr ein Triumphgesang, der aus einer gefaßten, ihres Weges sicheren Seele emporsteigt, als ein dramatisches Gespräch; alle widerstrebenden Seelenregungen, Beängstigungen und Bedrückungen sind überwunden, der Held ist so gut mit sich fertig wie Schillers Maria Stuart auf ihrem Todeswege, der ja, inmitten des Stückes, wieder einen Epilog zu ihrem Lebensgang bildet. Auch da zittern allerlei frühere Gegensätzlichkeiten in der Seele der Sprecherin nach, wie bei Goethes Freiheitshelden; aber sie sind jetzt nur noch Erinnerungen, wie sie im monologischen Vorgespräch nur als Ahnungen auftreten. Dazwischen steht das Drama mit seinem ewigen Hin und Her und seiner wesenhaften Antinomie.

Mehr lyrisch als dramatisch sind auch die beiden großen Rahmenmonologe der Jungfrau von Orleans am Ende des Vorspiels (als dessen Epilog) und am Anfang des 4. Aktes (als sein Prolog). Dort wird der mächtige Aufschwung ihrer Seele leise unterströmt, aber nicht dramatisch belebt von der Ahnung, daß sie etwas Unweibliches tut und daß das unterdrückte Menschentum sich einst an ihr rächen kann; hier ist ihre Siegesfreude bereits gebrochen durch die immer noch quälende Erinnerung an den geliebten Mann; sie fühlt, daß sie ihre Sendung verfehlt hat. Aber von einem wirklichen Kampf zwischen ihrer Bestimmung und ihrer Liebe ist auch in diesem Augenblick keine Rede; ihr Monolog ist nur der

Digitized by Google

lyrisch-pathetische Ausdruck eines ungeheuren seelischen Zwiespalts und kündigt eine neue Stufe ihrer tragischen Entwicklung an.

β) Der Brückenmonolog

Das letztere Selbstgespräch wirkt wohl auch wie ein Verbindungsstück zwischen den beiden Teilen der dramatischen Laufbahn der Heldin: solche „Brückenmonologe" können auch inmitten des Aktes stehen und den raschen Umschwung einer bisher herrschenden oder den vollen Durchbruch einer „reifen Stimmung" andeuten. Frühere Zeiten haben diese Verbindungsstücke benutzt, um die mühsame Entwicklung aus einem Zustand in den anderen zu erklären oder den Fortgang der Handlung den engen Verhältnissen des Bühnenabends anzupassen.

Hierher gehören viele Monologe der jungen „neuen" griechischen Komödie, wie noch in der Jugendzeit Lessings [1]). Auf der Höhe der Kunst nähert sich der Brückenmonolog schon dem Kernmonolog an, von dem er sich hauptsächlich unterscheidet durch die deutliche Bezugnahme [2]) auf das unmittelbar Vorangegangene und das Kommende, wobei das erstere meist farbiger und schärfer umrissen erscheint als das letztere; ferner unterscheidet sich die „Brücke" immer noch dadurch von der „Vollform" des Selbstgespräches, daß sie keine Konflikte ausspricht, sondern mehr unterrichtend, überlegend oder ausrichtend verfährt und allenfalls einen von vornherein feststehenden Plan oder Entschluß in feste Formen gießt, ihn genauer abzirkt. Das heißt: „Die Brücke" dient der Handlung, wie der Kernmonolog dem Vorgang.

Ein solcher rechter Übergangsmonolog, ein Meisterwerk Goethischer Dramatik ist das wiederum halbepilogische Selbstgespräch des Mephistopheles nach Abschluß des Paktes mit Faust: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft." Kaum an einer anderen Stelle des Dramas kommt seine teuflische Natur so deutlich zum Ausdruck, kaum je die (durch die Konzeption des Dramas bedingte) Anpassung seines Wollens

[1]) Vgl. W. Schadewaldt, Monolog und Selbstgespräch (1926), S. 244 f., wonach „der Monolog dem Dichter die großen Schwierigkeiten der Handlungsführung, die dadurch entstehen, daß das mannigfaltige Geschehen den engen konventionellen Raum vor den beiden Nachbarhäusern passieren muß, auf die leichteste und zugleich ergötzlichste Weise lösen hilft": ergötzlich genug hat denn auch H. v. Kleist, im Anschluß an das antike Vorbild, den Anfangs- und den Brückenmonolog des Sosias in seinem ‚Amphitryon' verwendet — abseits der großen tragisch-dramatischen Möglichkeiten der Haupthandlung. Vgl. auch Fr. Düsel a. a. O., S. 22 ff. über den „Pausenfüll- und Verbindungsmonolog".

[2]) Mehr andeutend bleibt diese Bezugnahme in Wallensteins großem Monolog (‚Tod' I, 4).

Digitized by Google

an die titanische Dämonie des Helden und seine völlige Verständnislosigkeit für dessen „hohes Streben". Vorläufigkeit und Bedingtheit sind die Zeichen des Brückenmonologes, der im Augenblick fesselt, im ganzen aber wenig zu sagen hat [1]).

γ) Der Kernmonolog

1. Der Kernmonolog ist nicht nur ein Glied der Handlung, sondern ein Organ des dramatischen Vorganges und damit von hohem dramatischem Leben erfüllt. Über sein Wesen und seine Bedeutung hören wir einige treffende Äußerungen Otto Ludwigs:

„In Wahrheit lähmt ein Monolog so wenig, daß eben die Monologe das eigentlich dramatisch Belebende, also das eigentlich Dramatische sind. Nur freilich Monolog im rechten Sinne. Dieser wird nur ein wahrer werden, wenn das Ganze des Stückes darauf abgesehen ist, d. h., wenn es sich zum Zwecke nimmt, den ethischen und psychologischen Inhalt oder Gehalt eines Ereignisses darzustellen, so daß dieser psychologisch dargestellte ethische Gehalt eben das Stück sein soll" [2]). „Das Insichselbsthineinschauen, das Mitsichselbstsprechen, dies in sich als in die Hauptsache Gewandte gibt den Personen das Nachdrückliche, Imposante, das der Stolz, dieser stete Sichselbstanschauer hat; das macht sie zu großen Gestalten ... Ihre Selbstgespräche sind weit mannigfaltiger, lebendiger und dramatischer, als ihr Gespräch mit andern, das sie dann, wenn sie allein, erst verarbeiten ... Alle große Leidenschaft isoliert. Sie verbirgt sich der Umgebung und sucht die Einsamkeit, mit sich selbst zu streiten, sich zu bedauern, sich anzufeuern, mit sich zu beraten, sich schlecht zu machen, sich zu trösten, sich auszutoben. Die Entwicklung eines interessanten Charakters ist nur in Monologen möglich" [3]).

So wiederholt und verdichtet sich hier das Bildungsgesetz des dramatischen Dialogs. Der Kernmonolog ist zunächst ein Selbstgespräch im gesteigerten Sinne, worin die dialogische Natur unseres Innern durchbricht und verschiedene Schichten der Seele sich nicht nur ablösen, sondern einander helfend oder kämpfend gegenübertreten, so daß der Vorgang durch die Handlung hindurchleuchtet. Freilich erfassen wir ihn auch da nur andeutend, nicht in deutlicher Formung. Jedenfalls bilden solche Aussprüche persönlicher Art oft die Eckpfeiler des Dramas, wie ja Goethe in dem großen Monolog Wallensteins (‚Tod', I, 4) die „Achse des Stückes" sah. Man hat versucht, gewisse Unterarten des Selbstgesprächs aufzu-

[1]) Zwischen Anfangs- und Brückenmonolog steht der dämonische Monolog Buttlers am Anfang des 4. Aufzuges von ‚Wallensteins Tod': „Er ist herein, ihn führte sein Verhängnis." Damit wird die Brücke zu den eigentlich politischen Vorgängen im ersten Abschnitt dieses Teildramas rückwärts geschlagen.

[2]) Schriften, Bd. 5, S. 534.

[3]) Schriften, Bd. 5, S. 202 f.

Digitized by Google

stellen, etwa den (subjektiven) Bekenntnis- (oder Selbstoffenbarungs-, Selbstcharakterisierungs-) und den (mehr objektiven) Reflexionsmonolog, den (aktiven) Entschluß- und den (mehr passiven) Affektmonolog. In Wahrheit sind das alles mehr Aspekte des Monologs; die meisten unter ihnen kommen in jedem großen Selbstgespräch, wenn auch mit verschiedener Ausbreitung und Stärke, vor. Im allgemeinen pendelt ja der große Monolog immer in gewissem Grade hin und her zwischen einer mehr subjektiven und einer vorwiegend objektiven Haltung, welche Polarität jeweils von einer anderen, der aktiv-passiven oder der rational-affektischen durchkreuzt und überhöht, auch wohl verdeckt werden kann.

2. Im Gegensatz zum Rahmenmonolog ähnelt das Kerngespräch der öffentlichen Anrede, die hier nur an einen unsichtbaren Partner drinnen oder draußen, z. B. an das Schicksal gerichtet ist (‚Wallensteins Tod' I, 4): er bewegt sich gern in großen schwingenden Perioden, die sich ausleben wollen, ohne daß ein Gedanke ganz allein das Ganze beherrschte. An den Rahmenmonolog erinnert nur der manchmal „abrupte" Einsatz, der aber dadurch zu erklären ist, daß nun eine bisher stillschweigende Stimme in der Seele des Sprechers vernehmlich wird. Wer mit sich selbst spricht oder über sich selbst nachdenkt, bedarf keiner feinen Übergänge; er (und meist der Zuschauer mit ihm) „weiß schon Bescheid" darüber, daß und wie die verschiedenen Gedankenstränge oder Gefühlsrichtungen zusammenhängen. Im ganzen ist der Aufbau des Ganzen meist eher lyrisch-pathetisch, als logisch – selbst dann, wenn die Reflexion vorherrscht, die hier auch immer von starken Gefühlen beherrscht wird. So ähnelt der Monolog der Sproßform des lyrischen Monodramas, das ja aus der alten „Monodie" hervorgegangen ist (s. oben S. 15 f.); nur daß eben der Vorgang im Monodrama in sich geschlossen ist und meist mit der Ergebung in einen vielleicht peinvollen Zustand endet, in den sich der (oder die) Sprechende ziemlich unerwartet, wie durch ein Wunder oder durch eine harte Schicksalsfügung versetzt fühlt, während den dramatischen Monolog der Strom der Ereignisse durchflutet, der rück- und vorwärts weist. Das Ich-Gespräch, das auch hier stattfindet, arbeitet mit der Spaltung der redenden Figur, die verschiedene Grade annehmen kann; der Sprecher kann, wie schon angedeutet, sich mit seinem eigenen (anderen!) Ich unterhalten; er kann sich selbst wie einem Du gegenübertreten, er kann aber auch abwesende Personen, Geister und selbst die Gegenstände seiner Umgebung ansprechen, worin die ihn (auch in seinem Innern) beherrschenden Mächte (im Sinne von Grillparzers ‚Schicksal' gleichsam verkörpert sind.

Kleine, enge Naturen oder Menschen in starker Befangenheit bevorzugen i. a. den Ich-Monolog. Es ist, als ob sie in sich selbst hineinkriechen, sich hinter sich

Digitized by Google

selbst verstecken oder sich in tiefster Einsamkeit mit sich selbst in Einklang bringen wollten. Von dieser Art sind z. B. bei Schiller die Monologe Franz Moors, der in wahrhaft teuflisch-zynischen Reflexionen mit wissenschaftlichen Tatsachen und Gedankensplittern umspringt wie mit Spielmünzen, während seine Seele erst von Lüge und Eifersucht, später von Ehrsucht beherrscht ist: lauter kleinliche Affekte, die nicht einmal zu einer großen Leidenschaft sich auswachsen können. In einzelnen Absätzen klimmt der erste dieser Monologe (II) jeweils von kalten Feststellungen und Erwägungen durch lauter Ausrufe, abrupte Einfälle und rhetorische Fragen Absatz für Absatz zu immer höheren Gipfeln der Bosheit empor, so daß zwischen kalter Überlegung und einem aufgepeitschten Willen zur Untat das Ganze pendelt bis zu dem diabolischen, von jedem „erhabenen Verbrechertum" fernen Ausruf: „Triumph! Triumph! — Der Plan ist fertig — schwer und kunstvoll wie keiner — zuverlässig-sicher; denn (*spöttisch*) des Zergliederers Messer findet ja keine Spuren von Wunde oder korrosivischem Gift."

Ebenso ich-haft ist sein Selbstgespräch nach dem Auftreten Karls im väterlichen Hause (IV, 2); nur einen Augenblick geht er gleichsam ins Gericht mit sich selbst, der „feigen Memme" und fragt: „Was zagst du, und vor wem?" (mit einem „Du" der Überlegenheit). Nachher spricht er wieder nur mit sich selbst, der überlegende und vor der Tat zurückschreckende mit dem nach der Tat begehrenden, zynischen Frevler: „Siehe dich vor!" bis zu dem unwahren: „Also vorwärts, wie ein Mann." Auch in seinem letzten Selbstgespräch (V 1), bei der Vorwegnahme des Weltgerichts, redet er nur ganz vorübergehend einmal („distanziert") zu sich selbst als einem schon Verworfenen: „Wenn's dir vorgezählt würde diese Nacht noch", um gleich darauf wieder zum Ich zurückzulenken: „Warum schaudert mir so durch die Knochen?"

Es gehört zu der Eigenart solcher Selbstgespräche in sich unsicherer Verbrechernaturen, daß sie Bilder aus dem früheren und aus dem künftigen Leben mit grellen Farben hinmalen: Eine enge, ja krankhafte Phantasienatur, die wohl schwelgt in dem Gedanken an Taten, denen sie nicht gewachsen ist. Was sein Bruder Karl in ein kühnes Abenteuerleben ausströmen läßt und was dann sehr starke äußere Gegenwirkungen hervorruft, kreist hier im engsten Ringen dauernd um sich selbst; daher die Ich-Form! Nicht anders steht es mit der Königin Elisabeth in ‚Maria Stuart' und ihrem großen Monolog „O Sklaverei des Volksdiensts" (IV, 9, 10). In beiden Fällen überwiegt die subjektive Färbung die gegenständlich-allgemeingültige Führung der Gedanken, in beiden Fällen ist die nur scheintätige Haltung, die sich treiben läßt, stärker als jede frische Aktivität.

Fesselnd ist der Übergang vom Ich zum Du, von der persönlichen zur allgemeinen Betrachtung in dem wichtigsten aller Monologe Schillers, in dem mehrfach erwähnten Selbstgespräch Wallensteins vor dem Auftreten des Obersten Wrangel (‚Tod', I, 4). Von der augenblicklichen Zwangslage („Könnt' ich nicht mehr wie ich wollte?") geht der Redner aus und blickt auf seine Vorgeschichte zurück, die er natürlich subjektiv färbt („Beschloßne Sache war es nie!"), um dann noch einmal den furchtbaren Doppelsinn und das ganz Unheldische seiner Situation sorgen- und schmerzvoll zu mustern. Einmal arbeitet er mit der Vorstellung der Gegner und ihrer Ränke: dann steigt er zu wahrhaft mythischen Bildern der „Not-

Digitized by Google

wendigkeit" auf. Endlich gelangt er zu einem ganz freien, gelösten Überblick, indem er sich dem eigenen Ich als Richter gegenüberstellt und sich in der zweiten Person anredet:

„Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's
Auch redlich selbst bekannt?"

Gleich danach freilich antwortet er wieder persönlich, wie der Angeredete dem Fragenden: „Mit jedem Gegner wag' ichs" usw., um endlich mit ganz allgemeinen Betrachtungen zu enden[1]). Das ist kein bloßes Mitsich-selbst-, sondern ein Zu-, ja Übersichselbst-Reden.

Die Spannweite zwischen den Schichten, zwischen „Ich' und „Du" (oder „Man") ist vergrößert, die dramatische Bewegung verstärkt. Hier handelt es sich um den wahrhaft dramatischen Monolog, der denn auch immer stärkere rhetorische Formen (in der Art der großen „Gespräche") annimmt und über das mehr Abgebrochene, Einfallsmäßige, Sprunghafte des subjektiven Selbstgespräches hinwegeilt.

3. Wir sahen schon in den eben besprochenen Kernmonologen häufig genug ein Irrational-Dämonisches durchbrechen, das sich selbst an Geister oder an die Macht des Schicksals richtete. Dieser irrationale Zug im Wesen tragischer Menschen nimmt bei rohen Figuren wie Franz Moor leicht die Farbe des Aberglaubens, bei großen Naturen die Züge eines erhabenen Fatalismus an. Eine gewisse visionäre Erhebung scheint den Menschen, dessen innerste Schichten geöffnet wurden, mit den letzten Tiefen der Welt in Verkehr zu setzen, während er mit sich selbst zu sprechen scheint. Das vollendete visionäre Selbstgespräch eines durch und durch dämonischen, von niederen wie von gewaltigen Mächten der Unterwelt beherrschten Menschen ist ja der große Dolchmonolog in Shakespeares ‚Macbeth' (II, 1). Wie ein Gespenst schwebt die blutende Waffe (die nur geträumt ist), *a dagger of the mind*, vor den aufgeregten Sinnen des Königsmörders und scheint ihn vorwärtszutreiben (*Thou marshallst me the way that I was going*). Immer tiefer dringt er in das Gespensterreich ein, das zur Nacht sich im Dienst der „bleichen Hekate" entfaltet, um endlich die Erde zu beschwören, daß sie sein Werk nicht verrate; hier liegt eine wirkliche dramatische Handlung von eigener, einsamer Art vor, obwohl die gegnerischen Mächte in seiner Brust nicht zu Worte kommen, sondern sich nur in einer furchtbaren Erregtheit, in dumpfem Drängen ankündigen. Nach dem Monologe ist Macbeth „genügend eingeteufelt",

[1]) Übergang von der eigenen physischen Furchtlosigkeit (v. 3958) zu dem allgemeinen Metaphysisch-Furchtbaren (3955).

Digitized by Google

um das blutige Werk zu begehen. Weit mehr als ein Offenbarungs- oder Entschlußmonolog zeugt die ganze Rede von wilder Besessenheit, welche[1]) die Handlung stoßartig vorwärtstreibt.

δ) Die Monologkette

1. Shakespeare ist der Meister dieses Monologes und verdankt ihm seine stärksten Wirkungen — vor allem da, wo der Vorgang sich dauernd nach innen wendet, um aus der Seele immer wieder nach außen vorzudringen. Im ‚Hamlet' hängt die ganze Handlung in den großen Selbstbekenntnissen und Selbstanklagen des Helden wie in eisernen Gelenken[2]). Gerade bei den Selbstgesprächen dieser Grüblernatur vermeidet der Dichter alles, was die dramatischen Nerven durchschneiden könnte: jede kalt-logizistische Reflexion, jedes Spiel mit schillernden oder scharf geschliffenen Gedanken, deren feste Fügung vielleicht auch außerhalb des Dramas bestehen und sozusagen lyrisch-poetisch auf uns wirken könnte, wie so manche große „Ansprache" oder manches *Récit* aus anderen Dramen! Hamlets Monologe bilden innerhalb der Handlung einen inneren Ring, der den Vorgang spiegelt, sie schließen sich zu einer K e t t e zusammen. Auch Franz Moor enthüllt sich ja wesentlich in einer Reihe von Selbstgesprächen, die nicht unmittelbar unter sich verklammert, aber zu einer höheren Einheit gefügt waren; aber ein Vergleich beider Ketten zeigt den tiefen Unterschied nicht nur zwischen einem Haupt- und einem bloßen Gegenspieler auf der Bühne, sondern zwischen einem reifen dramatischen Genie und einem Anfänger in der Dichtung.

Bezeichnend ist, daß die Folge der Selbstgespräche H a m l e t s nur der ersten Hälfte des Dramas angehört, worin der Held wesentlich „bei sich selber ist", ohne nach außen hervorzutreten, während er von seiner Verschickung nach England ab viel stärker in die „Handlung" verwickelt und zuletzt durch die Situation dazu veranlaßt wird, die Tat zu begehen, an der er vorher dauernd vorübergeschlichen war. In der ersten Hälfte dagegen sehen wir ihn in starke innere Zwiespältigkeiten verwickelt[3]). Dabei spricht er sich zu niemandem klar darüber aus, wie ihm eigentlich zumute ist, nur seine Selbstgespräche lassen es ahnen; sie verfolgen immer ihren eigenen Faden und doch fühlen wir dauernd, daß dieser Faden die Resultante einander befehdender Kräfte, daß also sein Gemüt im tiefsten Grunde dramatisch bewegt ist. Sein stetes Ausweichen vor der Tat läßt seine Selbstanklagen um so beredter ausströmen und sich gleichsam überschlagen (II, 2: „O welch ein Schurk' und niederer Sklav' bin ich!"). Wie wenig Kraft zum ent-

[1]) Vgl. auch den Eingangsmonolog des ‚Faust', der ja mehr bedeutet als ein Rahmenstück.

[2]) Vgl. O. L u d w i g a. a. O. (s. S. 370).

[3]) Vgl. A. v. B e r g e r a. a. O.

Digitized by Google

schlossenen Handeln aus solchen Selbstanklagen hervorgeht, zeigt der folgende Monolog (III, 1), der den ersten (I, 2: „O schmölze doch dies allzu feste Fleisch") wieder aufzunehmen scheint, nun aber die Melodie des Lebensüberdrusses weiter spinnt und ihr dramatisch die Furcht vor dem Jenseits entgegenstellt, als wollte er auch damit wieder seine Unentschlossenheit vor sich selbst entschuldigen: der nicht einmal den Mut zum freien Tode hat, soll die blutige Tat vollführen. Aber auch das klingt nur nebenbei aus den Worten heraus:

„So macht Gewissen Feige aus uns allen:
Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt."

So leidet Hamlet nicht nur unter der Tat, die ihm angesonnen wird, sondern er leidet noch an diesem Leiden selbst, das ihm ganz unmännlich erscheint und ihn quält, weil er sich über seinen Seelenzustand nicht ganz klar werden kann. Wieder eine Ausweichung bedeutet sein Selbstgespräch angesichts des im Gebet niederknienden schurkischen Königs (III, 3); er könnte die Tat jetzt tun, aber verschanzt sich hinter dem Vergleich des betenden und darum vielleicht begnadigten Sünders mit seinem Vater, der „in seiner Sünden Maienblüte" dahingehen mußte. So schiebt er die Tat wieder auf, die er zuletzt nicht als Vollstrecker des göttlichen Strafgerichtes, sondern in einem Anfall von rasender Empörung vollführt. Die ganze erste Hälfte des Dramas zeigt eine Art von Selbstauflösung, ja Selbstzerfleischung dieser hohen sittlichen Persönlichkeit, während das äußere Heldentum Hamlets durchaus erhalten bleibt. Das aber ist der Kern der Tragödie als solcher. So zeigt die Kette der Monologe ein immer tieferes Versinken des Helden in die Fesseln, die sein Gemüt seinem Willen anlegt [1]).

2. Die Monologkette erhärtet aber nur, was wir in diesen Betrachtungen als Wesen und Wert des Selbstgespräches überhaupt erkannt haben. Hier vor allem enthüllt sich die zweistimmige Natur des echten Dramas, die nicht nur für das Gegeneinander verschiedener sprechender und handelnder Personen gilt, sondern vor allem in der inneren Zwiespältigkeit der Hauptfiguren sich offenbart — und das nicht nur da, wo sie vor unseren Ohren ein seelisches Ringen zum Austrag bringen, sondern auch, wo sie sich zu einem mächtigen Aufbruch verborgener Leidenschaften aufschwingen, der doch von der Zurückdrängung gegnerischer Neigungen und Wertungen oder zum wenigsten von der ironisch-überlegenen Haltung des Dichters zeugt. Wenn irgendeine Darbietungsform des Dramas, so enthüllt das Selbstgespräch dessen eigentliche Natur und kann in seinen höchsten Gestaltungen als ein Drama im kleinen angesprochen werden.

[1]) In einer ähnlichen Kette von drei großen Monologen führt Euripides seine Medea unter ständig anwachsenden inneren Qualen und äußeren Nötigungen der vorbedachten, doch immer wieder hinausgeschobenen Tat des Kindermordes zu. Vgl. W. Schadewaldt, a. a. O., S. 189 ff.

Digitized by Google

d) Beschreibung und Schilderung. Das dramatische Bild. Die „Aktion"

1. Immer wieder muß die dramatische Rede auf äußere Dinge eingehen: auf die Landschaft oder die Örtlichkeit, wo die Handlung spielt, auf Kleidung und Aussehen der Figuren und nicht zuletzt auf ihr körperliches Gebärdenspiel. Obwohl diese Dinge, ihrer Erscheinung nach (im zweiten Bande) bei der Besprechung der Bühnenverhältnisse mitzubehandeln sind, muß ihnen doch auch hier ein Wort gegönnt werden, insofern sie in die Rede eingehen, d. h. auf dramatische Weise „besprochen" werden.

Dazu gehört vor allem eines: Die dramatische Rede erfaßt keine ruhenden, sondern bewegte, und keine gleichgültigen, sondern erregende Gegenstände, und zwar nicht durch bloße Benennung und Beschreibung, sondern so, daß die in ihnen ruhenden Energien tatsächlich sich entladen und auswirken. Die von ihnen ausgehende Erregung kann gesteigert werden, indem eine Figur die andere in ihren dramatischen Bewegungen beobachtet und sich darüber wieder auf bewegte und erregende Weise ausläßt; das kann in einem ganz anderen Sinne geschehen, als die Gebärden usw. gemeint waren, so daß die dramatische Gegensätzlichkeit wieder um eine Stufe weiter getragen wird. Letzten Endes aber lassen alle Widersprüche der verschiedenen Anschauungen und Wirkungen desselben Gegenstandes jene letzten Gegensätze ahnen, die den tiefsten Grund der Welt erschüttern.

Eindrucksvolle Schilderungen der äußeren Umgebung finden wir immer wieder in unseren großen Dramen. Wir erinnern an Goethes ersten Faustmonolog, der zunächst auf den Gegensatz zwischen der mondbeglänzten Landschaft draußen und dem „dumpfen Mauerloch" eingestellt ist; gerade wenn draußen selige und beseligende, lockende und lösende Geister walten, so scheint der „Kerker" wie mit finsteren Dämonien beladen. Die Beziehung auf das Äußere schwindet allmählich, der innere Kern der Beschreibung aber, Fausts Ruf „Hinaus, ins weite Land" und der mitschwingende Gegensatz eines Freiheitsdranges zu seinem bisherigen Treiben, zur Wissenschaft, wird immer deutlicher. Neue Beschreibungen treten auf: das Bild des Makrokosmus mit seinen Geistern genügt dem nicht mehr, der nicht schauen, sondern fassen, schaffen will und sich damit einer anderen Dämonie annähert. So geht ein leiser ironischer Unterton des Dichters, der sich wortlos mit uns verständigt, durch alle diese leidenschaftlich aufgetriebenen Schilderungen hindurch, zumal nachher, im zweiten Monolog, die „enge Zelle" mit ihrer „freundlichen Lampe" wieder in anderer Stimmung, vor allem mit einer gewissen Wehmut, als Stätte erhabener Hoffnungen und quälender Enttäuschungen ange-

Digitized by Google

sehen wird. Alle diese Schilderungen, ebenso wie nachher diejenige von Gretchens Zimmer, die von einer augenblicklichen, aber sicher nur sehr flüchtigen Berührung des Titanen durch den Geist der „Ordnung", der „Zufriedenheit" zeugt, steht unter dem Gesetz des dramatischen Kontrasts, gerade wie Fausts Kritik der Wissenschaften in seinem Gespräch mit Wagner.

Deutlicher wird uns der gegnerische Unterton einer dramatischen Beschreibung in einer beschwingten Schilderung, wo er selbst Menschenstimme erhält; ein lehrreiches Beispiel dafür ist Maria Stuarts Freudenausbruch im Anfang des dritten Aufzuges von Schillers Drama, wo die dumpfe Stimme der Hanna dauernd den hellen Jubeltönen der angeblich befreiten Gefangenen antwortet (III, 1). Sieht die Königin nur die freundliche Seite dieser Parklandschaft, so deutet die Amme auf die verborgenen Mauern und die strenge Bewachung hin. Zwischen beiden Stimmen schwebt unsere Ahnung von der wirklichen, mehrschichtigen Beschaffenheit des Ortes, der aber für uns nur als doppelsinniger Träger dramatischer Bewegungen höherer Art in Betracht kommt. In diesem Sinne ist denn auch die Beschreibung ein unentbehrliches Glied des Dramas, dessen Sprache immer wieder von dem unmittelbaren Ausdruck des menschlichen Inneren auf die Umgebung (in jedem Sinne), aber auch auf die eigene Erscheinung als Selbstbeschreibung eingehen muß, wenn damit dramatische Wirkungen zu erreichen sind. Das gilt also nicht nur für räumliche, zeitliche und dingliche Werte, sondern erst recht für die Figuren der Handlung. Es ist keine Äußerlichkeit, wenn Gretchen ihren kleinen Haushalt ausgiebig und lebendig beschreibt, dem Faust kurz vorher eine fast schwärmerische Schilderung gewidmet hatte. Noch wichtiger und eindringlicher aber ist ihr ganz persönlich gefärbtes und doch in hohem Maße gültiges Bild von Mephistopheles nach dem „Religionsgespräch": ihre Schilderung beleuchtet blitzartig den dramatischen Gegensatz zwischen den beiden Mächten, die um Fausts Seele ringen, reißt aber auch, wie seine verlegen-lakonischen Zwischenbemerkungen zeigen, den Zwiespalt in der Brust des Teufelsbündners auf.

Da zeigt sich enge Verkettung von Darstellung und Darbietung, wobei die letztere gewisse irrationale Faktoren der äußeren Gesamtwirkung ins Spiel setzt, während die erstere immer an den Vorgang erinnert.

2. Darum wird vor allem das Gebärdenspiel und die eigentliche „Aktion" der Figuren gern im Text beschrieben oder gedeutet, während ein naturalistischer Dichter wie G. Hauptmann sehr ausführliche und oft poetische Bühnenanweisungen einfügt, die doch eher episch wirken.

Digitized by Google

Gewiß geben die in den Text eingeflochtenen Beschreibungen und Deutungen auch dem Schauspieler die wichtigsten Anweisungen, wollen aber besonders dichterisch wirken, weswegen in der Bühnendarstellung immer einige Abstriche zu machen sind, um besonders die tragische Wirkung der Szene nicht durch jenen „outrierten" Stil des Dramas eher komisch wirken zu lassen. Das gilt besonders von den Fällen, wo die auftretenden Figuren ihre äußere und innere „Charakteristik" mit starken Übertreibungen einander ins Gesicht werfen; wir denken an Goethes Faust und seinen Wutausbruch gegen Mephistopheles in der Prosaszene „Trüber Tag, Feld":

„Steh nur, steh! Wälze die teuflischen Augen ingrimmend im Kopf herum .... Hund! Abscheuliches Untier! Fletsche deine gefräßigen Zähne mir nicht so entgegen! Mir ekelts."

Fausts Empörung über sich selbst, den Verführer Gretchens, lodert im tiefen Grunde dieser Anklagen, die damit erst dramatisch wird. Andererseits zittert die Entrüstung über das dem unglücklichen König Lear angetane Unrecht nach in den wilden Beschimpfungen, in denen sich bei Shakespeare der brave Kent gegen den schurkischen Haushofmeister ergeht (II, 2) — wohl die ungeheuerlichste Scheltrede der dramatischen Literatur. So hat jede derartige Schilderung immer noch eine mittelbare, für den Sprecher und seine Lage noch mehr als für das Besprochene wichtige Bedeutung. Das gilt auch für die wörtliche Ausdeutung des Gebärdenspiels, für die Sprechmimik, die in Grillparzers Werken häufig ist. Flicht er doch schon in die Handlung selbst so gern bildhafte Züge ein, wie das dem Leben abgelauschte Wort Heros, als sie dem scheidenden Leander den Mund zum Kusse bietet: „Die Lampe soll's nicht sehen" (‚Des Meeres und der Liebe Wellen', am Schluß des 3. Aufzuges). Es ist die Lampe, die in der Handlung eine so verhängnisvolle Rolle spielt und auch in unserer Szene selbst in den verschiedensten „Beleuchtungen" erscheint. Von demselben Bestreben, die Darstellung von den Sinnen her der Seele zugänglich zu machen, zeugt dann eine Fülle von feinen, kleinen Zügen bei diesem echt-österreichischen Dramatiker, aus denen wir ein einziges vielsagendes Beispiel herausgreifen. Medea, die den Mord ihrer Kinder erwägt, betrachtet zu ihrer eigenen Qual die Zärtlichkeit des älteren gegen den jüngeren Bruder. Wer fühlt nicht ihre Seele bis ins Tiefste erzittern bei dieser scheinbar nur bildhaften Beschreibung:

Wie er den Bruder sorgsam hingeleitet,
Das Oberkleid sich abzieht und dem Kleinen
Es warm umhüllend um die Schulter legt,
Und nun, die kleinen Arme dicht verschlungen
Sich hinlegt neben ihm. (‚Medea' III, 4.)

Digitized by Google

Was an sich ein bloß rührender kleiner Vorgang wäre, erweckt im Herzen der Mutter eine tragische Zerrissenheit und läßt uns die ganze Furchtbarkeit des Schicksals ahnen, das sich hier abspielt. Das mimische Bild (der „Aktion") wird zum weitreichenden Symbol.

Unter diesem Gesichtspunkte der unmittelbaren und abgeleiteten, äußeren und inneren, mimischen und symbolischen Bewegtheit will alles betrachtet werden, was als Schilderung oder Beschreibung in den Text und (bei echten Dramendichtern) selbst in Bühnenanweisungen eingeht. Hier strahlt die dramatische Gegensätzlichkeit bis in das sinnliche Bühnenbild hinein und von diesem wieder in gewisse Bezirke unserer Seele zurück.

KAP. IX. DIE DARBIETUNG DES DRAMATISCHEN INHALTS DURCH DIE REDE. 2. Teil

Vorbemerkung

Aus den vorangegangenen Betrachtungen nehmen wir die Einsicht mit: Wenn uns der mimische Grundbestandteil des Dramas vorzugsweise durch das „Spiel" der Mienen und Gebärden, durch die körperliche „Aktion" und die Ausstattung der Bühne nahegebracht wird, so vernehmen wir den dichterisch-dramatischen Sinn des Vorganges unmittelbar und noch häufiger mittelbar durch die Reden der Figuren: hierbei spricht aber nicht nur die geistige Behandlung des Gegenständlichen, nicht nur die mehr verstandesmäßige oder mehr gefühlsmäßige Führung des Gesprächs mit; vielmehr werden alle diese dramatischen Werte erst recht vernehmlich und im Sinne der dichterischen Gattung wirksam durch eine entsprechende formale Behandlung, durch Auswahl, Gruppierung und Steigerung des sprachlichen Ausdruckes selbst. Auch diese Behandlung wirkt „inhaltlich", aber sie fängt dem Inhalt der Rede besondere Werte ab, die unmittelbar an unser Gefühlsleben andringen und die ganze Darbietung zum Gegenstande der „dramatischen Haltung" machen. Der Dichter erreicht diese Wirkung einmal wieder durch inhaltliche Werte besonderer Ordnung, die weniger dem Gegenstande, am wenigsten dem einzelnen, vortypischen Gegenstande angehören, sondern durch eine bestimmte, „dramatische Stilisierung", durch neue Deutungen, Zusätze oder Verkürzungen ihm sein Gepräge aufdrücken; weiterhin aber durch die entsprechende Ausnutzung aller Klangwerte der Sprache, die dann wieder mit den inhaltlichen auf besondere Weise ineinandergreifen können. Von diesem letzteren Vorgange soll der Schlußabschnitt dieses Bandes (Kap. X) handeln, während wir uns zunächst der inhaltlichen Sprachbehandlung zuwenden, die letzten Endes wieder der dramatischen Auswertung und Vertiefung der Rede, des Gespräches dient.

§ 1. DAS WESEN DER DRAMATISCHEN SPRACHGESTALTUNG

1. Wie überall in der Dichtung, so dient die Sprache auch im Drama nicht der Mitteilung von Sachverhalten, sondern der Äußerung, Übertragung

Digitized by Google

und Gestaltung von Erlebnissen im Hinblick auf eine größere Zuhörerschaft, die unter dem Banne des Dichterwortes zur „Gemeinde" wird. Gerade hierzu tragen nicht sowohl die eigentlich geistigen Redeinhalte bei (die ja auch auf andere Weise vermittelt werden könnten), sondern die mehr typische Behandlung der Sprache, die einen dramatischen Inhalt, Menschen in dramatischer Erwartung darbietet, um ihre Haltung zu steigern und zu „vollenden". Auch dazu ist die Sprache berufen durch ihre eigentümliche Doppelnatur, die uns zugleich geistig-seelisch und sinnlich beschäftigt und damit „den Menschen in uns" nach seiner widersprüchlich-erregbaren und zur Bewegung in Gegensätzen hindrängenden Wesensseite ergreift und beschäftigt. Selbst eine Pantomime (etwa in der Art von Fr. Freksas „Sumurun") „verstehen" wir nur kraft unseres ständig mitgehenden inneren Sprechens, das sich in typischen Wendungen und Gebärden entfaltet – soweit wir nicht geradezu auf ein gedrucktes „Programm" verwiesen werden.

Freilich: wie es keine dichterische Sprache als solche gibt, sondern nur eine dichterische Behandlung der menschlichen Rede, so gibt es keine dramatische Sprache als solche, sondern nur eine Sprechweise, die der dramatischen Haltung und Einstellung des Menschen auf besondere Weise entspricht. Sie stellt also nicht nur als geformte und erfüllte Rede besondere Inhalte in den Dienst des Vorgangs, sondern drückt sie auf besondere Weise aus: teils durch eine dem Bühnischen weithin entsprechende Verwendung der „Bildkräfte" der Sprache im weitesten Sinne, teils durch eine ähnliche Behandlung der Klangwerte (s. u.). Naturgemäß strebt dann die Sprache danach, auch hier ihre besonderen Reize zu entfalten und spielen zu lassen, ebenso wie sie es, auf dem rein geistigen Gebiet, z. B. durch eine „überrollenmäßige Entfaltung der Rede" tut, die auch nicht ohne die hier zu besprechenden Mittel auskommen kann. Denn auch die „große Bühnenrede" will ja weniger eine Gedankenkette reinlich entfalten (am wenigsten im Sinne der Logik), als ihrem Inhalt zu dramatischer Eindringlichkeit verhelfen. Der dramatische Mensch genießt diese „spezifischen Werte" der dramatischen Sprachgestaltung und wird dadurch in seiner Gesamthaltung nur gestärkt, zumal seine einmal auf bestimmte Weise angeregte Phantasie alle Teileindrücke und -wirkungen rasch zu einer organischen Vieleinheit zusammenlebt.

So entspricht es der eigentlich gesteigerten, ja „outrierten" Art des Dramas, daß die Sprache durchweg zu Verstärkungen und „Intensivierungen" und zu einer lyrischen Fülle neigt, was sich in raschen Wechseln und Übergängen von einer Sprachschicht, von einer Sprachlage zur andern ankündigt; die sprachliche Bewegung strebt nicht nur einem festen Ziele entgegen, sondern sucht sich unterwegs nach allen Seiten in die Breite und in

Digitized by Google

die Tiefe zu entwickeln. So ist dramatische Rede, im Gegensatz etwa zur epischen und lyrischen, vor allem nach zwei Richtungen hin bestimmt. Auf der einen Seite neigt sie zur Übersteigerung des Eindrucks durch Wiederholung, Häufung und Aufschwellung, durch Beschleunigung und Durchwärmung und durch die Verwendung des Fremden und des Besonderen – kurz alles dessen, was den Ausdruck verstärkt und seine Lebendigkeit steigert. Aber gerade damit greift sie wieder in die gegenständliche Darstellung ein und sucht soviel als möglich von der äußeren und inneren Welt in die Auswirkung des erfüllten Augenblickes in die Darstellung des Allgemeinen hineinzureißen. Sie erreicht beides, indem sie fortdauernd umschlägt, im bunten Wechsel der Sinnes- und Sinnengebiete, der Stimmungen und Wertungen, der Gesichtspunkte und der Richtungen der Rede selbst.

Das entspricht dem bereits (oben S. 330 ff.) bei der Darstellung des Gespräches nach der rednerischen Seite hin beobachteten Gegensatze zwischen dem hinreißenden Zuge des Ganzen (einem vorerst nur geahnten Ziele entgegen) und dem Ausschöpfen des einzelnen Punktes. Auch diese Doppelbewegung der Redeweise wird durch die angedeuteten sprachlichen Mittel auf das Wirksamste unterstützt und dadurch unserem Gefühl wie unserer inneren Anschauung nur um so näher gebracht. So beobachten wir denn eine dauernde Steigerung, eine dynamische wie inhaltliche „Intensivierung" des „Tones" z. B. von ‚Wallensteins Lager' bis zum Ende von ‚Wallensteins Tod', aber auch von dem Geplänkel der Dienerschaft im Beginn von ‚Romeo und Julia' bis zu der Versöhnung am Grabe oder von der Volksszene am Anfang des ‚Egmont' bis zu den großen Abschiedsreden des Helden. Gerade Shakespeare, Goethe und Schiller sind Meister einer solchen inneren Steigerung (des Ausdruckes als solchen), und wir dürften ähnliches bei Aischylos und Sophokles vernehmen, wenn wir ihre Rede etwa von der Wächterszene am Anfang bis zu dem großen Zusammenbruch der Klytaimmestra am Ende des ‚Agamemnon' oder von dem Streitgespräch der Schwestern am Eingang bis zu dem gewaltigen Gottesgericht am Schlusse der ‚Antigone' so vernehmen könnten, wie ihre Zuhörer es vermochten.

2. Auch diese durchgehende, natürlich unter allerlei Rückschlägen und raschen Wendungen sich vollziehende große „Sprachlinie" empfängt aber von den einzelnen Punkten her dauernd Licht und Farbe und wirkt damit immer von neuem auf Anschauung und Gefühl. Es wäre nicht schwer, an einem der erwähnten Dramen die innere sprachliche Entwicklung und damit die Bedeutung der großen „Auftritte", besonders der Spiel- und der Redekampfszenen auch für die Entfaltung und Steigerung des Gesamt-

Digitized by Google

tones festzustellen. Mit alle dem erreicht die Rede nach ihrer sprachlichen besonders also ihrer bildhaft-klanglichen Seite die volle Versinnlichung des geistigen Geschehens; sie muß eben so genau zu ihm passen, wie in einem wohlgebauten Körper die Haut und die ganze äußere Erscheinung, z. B. das Mienen- und Gebärdenspiel (im weitesten Sinne) von der geistig-seelischen Art des Besitzers kündet.

Es gibt aber im Drama, auch im naturalistischen (wenn anders es ein Drama ist!) keine platte (allenfalls gereimte) Alltagssprache, sondern immer nur eine ausgewählte, äußerlich gesteigerte und irgendwie stilisierte, z. B. als Ausdruck einer Stimmung hochgetriebene Rede, die sich freilich nach der Seite der Hochsprache, der Mundart und in vielen Zwischenlagen entfalten kann. Wir betrachten zunächst die bestimmte sachliche Inhalte ausdrückenden allgemeinen Redeformen, soweit sie nicht bereits unter den Darbietungsformen behandelt sind; bei diesen überwog jener große Zug, ihrer jede machte einen Abschnitt des Dramas fühlbar als Glied des Gesamtorganismus. Nebenher aber sucht die Rede durch immer weitere Ausgliederung auch kleinere Abschnitte innerhalb der einzelnen „Redeschritte" („Repliken") herauszuheben und gegeneinander abzuwandeln. Wir haben es also im folgenden nur mit der dramatischen Rede zu tun und können auf die Dichtersprache im allgemeinen nur gelegentlich hinweisen, um zu zeigen, wie sich ihre bekannten Formen und deren Wirkungen im Drama allenfalls noch besonders im Sinne der Gattung auswerten lassen. Immer wieder verrät die dramatische Sprachbehandlung bei großen Dichtern oft bis in letzte Kleinigkeiten hinein, jene gegensätzliche Dynamik, die bald „am Ort" verweilt und in die Tiefe drängt, bald in die Weite strebt, und auf der alles dramatische Beleben und Erleben des vorgänglichen „Gegenstandes" und seiner Teile beruht.

Dabei ist immer zu beachten, daß der Dichter und besonders der dramatische Dichter wohl selbst erregt ist und daß er an den Erregungen und seelischen Bewegungen seiner Figuren Anteil nimmt, aber nicht auf dieselbe Weise bewegt wird wie sie — wie ja auch wir, trotz aller „Substitution", nicht in irgendeine dramatische Figur uns verlieren sollen; gerade die sprachliche Behandlung zeigt, daß die „teilnehmende Bewegung" immer noch oberhalb der gegenständlichen Bewegung steht, die sie darstellt. Ohne dem wäre das nicht möglich, was dem Drama auch nach der sprachlichen Seite hin seine künstlerische Freiheit, seinen Eigenwert gibt: die Stilisierung. Das schließt, mit der platten Naturtreue überhaupt, auch alles Chaotische und Wirre, Gleichgültige und Bruchstückhafte aus, was uns in der Sprache der lebenden Mitmenschen so häufig begegnet und ein Verständnis der Seelen erschwert. Der Dichter muß auch da, wo der Inhalt

Digitized by Google

nicht mit eindeutiger Klarheit gesagt werden kann (und wie selten ist das möglich), den Ausdruck immer noch so weit „aufblühen" lassen, daß wir seinen Gehalt spüren und daran teilnehmen können, wie er auf der Bühne erlebt wird, nur daß unser Miterleben über jede Einzelrede hinausgreift. Vor allem gilt das von der Versrede, aber auch von jeder wirklich poetisch behandelten Prosa wie z. B. in der Szene ‚Trüber Tag, Feld,' in Goethes ‚Faust'.

Wenn also das dramatisch-stilisierte Weltgemälde, auch in seiner Sprachgestaltung als „Wirklichkeit" erscheint, so liegt diese Wirklichkeit nach Otto Ludwig „weniger im einzelnen als im Ganzen". Das einzelne muß so behandelt werden, wie im Freskogemälde, d. h. breiter, wuchtiger, nachdrücklicher, so daß die Lebenswahrheit erst durch das Zusammenwirken aller Teile zustande kommt. Eben das bewundert Otto Ludwig an Shakespeares Diktion:

„Die Breite und Dicke des in der Natur dünnen, die Ruhe des hastigen, der volle Körper des abstrakten Gedankens, die künstlerisch-ideale Wirklichkeit, das Leben in der Sprache, das Interessante des Gewöhnlichsten, das Allgemeine im Besonderen und umgekehrt, der Gehalt in der hingerissensten Leidenschaft, die Gliederung in der Sprache usw. Das Heftige nicht heftig, das Haltlose nicht haltlos geschildert oder vielmehr dargestellt. Das Hastige nicht hastig, das Hektische, Übersichtige nicht hektisch, übersichtig" [1]). In der Mehrdeutigkeit der Sprache vor allem verrät sich die innerste Natur des Dramas als einer Kunst des Hintersinnes, des „doppelten Bodens". Das hängt schon mit der ganzen Anlage der Handlung zusammen, die immer den Vorgang als ein Tief-Verwandtes und doch „ganz Anderes" durchscheinen läßt. Es meldet sich aber vor allem in der eigentümlichen „Paradoxie" der Sprache [2]), die oft mit der Zweideutigkeit der Situation zusammenhängt. Wir wissen (dank einer geheimen Verständigung des Dichters mit uns), daß Wallenstein seinem Totenschlaf entgegengeht, wenn er auf eine erquickende Ruhe hofft: „Ich denke einen langen Schlaf zu tun, denn dieser letzten Tage Qual war groß." Aber diese „Umschläglichkeit" und Hintersinnigkeit der Sprache beherrscht alle bedeutenden Stellen eines Dramas und oft genug knüpft ein Gesprächsteilnehmer kritisch oder parodistisch an die Schiefheit, die Übertreibung einzelner Ausdrücke des Partners an, wie z. B. Minna von Barnhelm die gehässigen Worte, die Tellheim über sich selbst redet, ironisch zergliedert. Die beseligten Reden von Kleists Penthesilea beim Rosenfest sind mit ungeheurer Kunst so gehalten, daß wir, die wir den wahren Tatbestand ahnen, dauernd ihre Worte „kontrollieren" und das Gegenteil mit hinzudenken; wir ahnen das furchtbare Erwachen, wenn wir auch noch nicht die entsetzliche Katastrophe kennen, die natürlich nach dramatischen

[1]) Schriften, Bd. 5, S. 125 f. Vgl. ferner J. Soltau, Die Sprache im Drama (1933) mit meiner Besprechung in der ‚Deutschen Literaturzeitung' 1934, Sp. 2275 ff.

[2]) Über das Paradoxe im Drama (mit besonderer Rücksicht auf O. Wilde) vgl. G. Müller, Dramaturgie, S. 23, 87.

Digitized by Google

Gesetzen wieder alle unsere Befürchtungen übertreffen muß, sowohl durch die besondere Wendung, die sie nimmt, wie durch die dämonisch-mythische Kraft, die sie erfüllt.

3. Aus dem Voranstehenden ergeben sich die Grundsätze für die Stilisierung der dramatischen Rede. Sie ist und bleibt dichterische Rede und kann wie diese sich sowohl nach der Seite des „Schönen" an sich (was bei unseren Klassikern das „Bedeutende" einschließt), wie nach der des „Charakteristischen" entfalten. In beiden Fällen aber bleibt sie immer dramatisch. Die Schönheit ihres Ausdruckes liegt also darin, daß wir die Grundformen der Steigerung, der Harmonie und der Gegensätzlichkeit nun als Reizworte einer (aus dichterischer Schau heraus) befriedigenden, erhöhenden oder erlösenden Sprache kennenlernen, in der sich die dramatische „Bedeutung" des Gegenstandes auf eine sinnlich-befriedigende Weise „vollendend" darstellt. Auch nicht alles Charakteristische ist ohne weiteres dramatisch. Eine Gestalt wie Goethes Hermann mit seiner Rede- und Handlungsweise ist durchaus episch; auf der Bühne würde sie uns kalt lassen, während sie uns im Epos fesselt. Auch das Charakteristische wird im Drama immer nach irgendeiner Seite hin leicht „übersteigert" erscheinen und doch vor der Karikatur halt machen müssen, ebenso wie die Bühne das Nur-Typische nur in Ruhepausen der dramatischen Bewegung gelten lassen wird. Neben der Steigerung aber wird auch hier — und hier besonders — das Gegensätzliche stark hervortreten. Während also die dramatische Sprache, wo sie sich auf das Schöne hin bewegt, Widersprüche zum Ausgleich zu bringen sucht (wir denken etwa an die Schlüsse von Schillers ‚Jungfrau von Orleans' oder Kleists ‚Prinzen von Homburg'), wird sie auf der anderen Seite danach streben, Antinomien aufzuzeigen und, wenn auch nicht nach der Seite des Sinnlich-Spannenden, Mimisch-Fesselnden, so doch im Lichte der durchscheinenden Grundgegensätze zu überhöhen. Auch in diesem Sinne ist z. B. die scheinbar nach schöner Rundung strebende Sprache in Goethes ‚Iphigenie' und nicht zuletzt im Munde der Heldin immer wie von unterirdischem Rollen durchzittert; gerade diese Zwei-Einheit wirkt selbst wieder hochdramatisch und verbürgt, wo sie im Spiel zur Geltung kommt, die tiefe Wirkung des Dramas auf unseren Bühnen.

So kann sich die „dramatische Sprache" jeweils nach der Seite des Schönen wie Charakteristischen entfalten und doch immer etwas Eigenes hinzubringen: das Ausschwingen von allerlei Widersprüchen, in denen immer ein letzter Grundgegensatz in irgendeinem Grade anklingt, wie es der dramatischen Einstellung entspricht. Von hier aus läßt sich auch das Verhältnis dieser Sprache zu den lyrischen und rhetorischen Elementen von

Digitized by Google

vornherein bestimmen, die immer wieder in das Gespräch eindringen werden: als dichterische Steigerungen und Verwesentlichungen der gleichen Züge, die auch jede einigermaßen erhobene Alltagsrede hervortreibt [1]). Auch wo also die Sprache sich lyrisch ausschwingt, wie in dem eben erwähnten Monolog der Iphigenie oder bei Thekla im ‚Wallenstein' (und selbst in den Liedern, die hier gesungen werden) muß immer etwas mit anklingen, was dem eigentlichen Ton des Vortrages als eine Stimme aus tieferen Gründen zu widersprechen scheint. In Theklas Melancholie dringt ein gewaltiger Unterton von Empörung über „das Los des Schönen auf der Erde" und eine ungeheure Klage über ein zerstörtes Leben mit ein. Liest oder hört man ein Lied des Dramas als solches, aus dem Zusammenhange gerissen, so bleibt die bessere Hälfte der Wirkung verborgen, das Melancholische kann eher sentimental als heroisch wirken. Dasselbe gilt von dem Rhetorischen, worin sich allenfalls auch eine augenblickliche Erfülltheit des Menschen aussprechen mag, das aber immer zugleich von dem Willen zur Tat, von heftiger Parteinahme, von großen, kampfhaften Abrechnungen usw. zeugen muß. In diesem Sinne ist, wie wir oben schon sahen, auch die große Rede Arnolds von Melchtal an das Licht (im ‚Tell') in ihrem Zusammenhange und wenn sie richtig vorgetragen wird (von ungeheurem Schmerz wie von leidenschaftlicher Empörung durchzittert), hochdramatisch. Nur die kalte „Deklamation" im früheren Hoftheaterton kann diese Wirkung verfehlen und hat durch Jahrzehnte das Gehör der besten Deutschen (auch eines Otto Ludwig) für die dramatische Eigenschaft von Schillers „Diktion" abgestumpft [2]). Immerhin haben wir gezeigt, wie sich die dramatische Sprache nach verschiedenen Seiten hin verzweigen kann, um stets reicher und eindringlicher zu ihrer Hauptaufgabe zurückzukehren. Zu den erwähnten Mitteln der Stilisierung kommen andere, z. B. psychologische und soziologische, die unten, bei der Besprechung der mimischen Sprache, zu erörtern sein werden. Jedenfalls ergibt sich, daß auch die dramatische Stilisierung der Rede keine einseitige oder eindeutige ist, sondern mit ihrer Vieleinheit durchaus der dramatischen Grundhaltung entspricht, die das Leben nach seinen Übersteigerungen und Gegensätzlichkeiten bis in alle Schlupfwinkel verfolgt und im Sinne der Gattung „vollendet" darstellt.

4. Alle diese stilistischen Mittel sind unentbehrlich, denn der eigentlich dramatische „Gehalt" kann niemals unmittelbar dargestellt oder ausgesprochen werden, ohne an innerer Wahrheit, Würde und Wirkungskraft

[1]) Vgl. oben S. 294 ff. (über das Chorische).
[2]) Vgl. besonders Schriften, Bd. 5, S. 253 ff. und 285.

Digitized by Google

einzubüßen. Immer schwebt er als letztes Geheimnis über dem Was und dem Wie der Rede, die eben durch die Kraft der Stilisierung zu gemeinsamer Andeutung des Wesentlich-Dramatischen zusammengreifen. Dem entspricht eine Linie der Darstellung, im großen wie im kleinen, die niemals unmittelbar dem Ziele entgegenführt, sondern die sich wieder in und um sich selbst bewegt: die sich in tausend Lichtern bricht und immer wieder zu einem Ganzen strebt. Dramatisch ist vor allem jede Rede, die zunächst aus einem gegensätzlich gestimmten Gemüte sich (einem nur geahnten Ziele entgegen) gleichsam emporringt und bei jedem Schritte den Keim zu einer „Entgegnung" schon in sich trägt; die sich entweder selbst dauernd Einwände macht (wie das auch bei dem wissenschaftlichen Prosastil des Dramatikers G. E. Lessing der Fall ist) oder so zugespitzt ist, daß sie eine Erwiderung schon deswegen herausfordert, weil sie daran selbst zu höherer Klarheit und Entschiedenheit gelangen will. (Vgl. das Streitgespräch zwischen Minna und Tellheim IV, 6). So werden denn schon, was den Inhalt der Rede angeht, die an sich schon nach der Beweglichkeit ausgewählten und durchgebildeten Motive nochmals im sprachlichen Einzelvortrage bis ins kleinste dramatisch bewegt, was an einem Beispiel dramatischer Steigerung unter steten Rück- und Umschlägen dargetan sei.

Der berühmte „Bericht" des Ritters Raoul im 1. Aufzug von Schillers ‚Jungfrau von Orleans' (Auftritt 9) beginnt, nach einer erhebenden, enthusiastisch aufgeregten umschläglichen Vorbereitung (Auftritt 8), mit einer sachlich-ruhigen [1]) Schilderung der (an sich schon gespannten) Lage vor dem Auftreten der Jungfrau. In breiter, immer stärker beseelter und angespannter Schilderung, in immer dunklerer Tönung der Rede wird zunächst die Macht des Feindes, die Hoffnungslosigkeit des eigenen Heeres und die Ratlosigkeit der Führer beschrieben bis zu einem Stimmungstiefpunkt („Da sank den tapfersten das Herz" usw.) – worauf dann der „Umschlag" erfolgt, dessen Plötzlichkeit samt der „schrecklichen Schönheit" der Erscheinung Johannas immer wieder als „Wunder" bezeichnet wird, so daß wir deutlich den idealen Zusammenhang in das reale Geschehen hereinbrechen sehen, während die lyrischen und rhetorischen Verse gründlich dramatisiert werden. Die Bildbeschreibung ist nicht die eines Mädchens, sondern einer „Kriegesgöttin". Das Entsetzen wandelt sich in das Gefühl des Erhabenen („schön zugleich und schrecklich"), das dann durch die durchaus helle Schilderung des „Glanzes vom Himmel" überhöht wird, so daß jene Wandlung vollkommen ist. Der ganze Zug der Rede aber, der zuvor etwas Stockendes hatte, geht nun in das Erhöhende, Rauschende, Mitreißende über; davon zeugt nicht nur das beschriebene Bild, sondern die beschreibende Sprache mit ihren Verschränkungen der Verse und ihrer Aufsteigerung bis zum ersten Halt mit biblischer Wendung [2]): „Und also sprach." Dann setzt in neuer, strahlender Tonart die Rede der Jung-

[1]) Man beachte den gehaltenen Rhythmus des Einsatzes: „Wir hatten sechzehn Fähnlein aufgebracht".

[2]) Wie denn der ganze Bericht an die Form der Legende erinnert.

Digitized by Google

frau ein und wiederum folgt ein nun schon stürmisch bewegtes Bild [1]), das noch in uns nachwirkt, als der Eindruck des Wunders auf die Soldaten geschildert wird, die „stumm vor Staunen" der Fahnenträgerin folgen, bis zu dem Trumpfe: „Und auf den Feind gerad' anstürmen wir". Auf diese dauernd steigenden, mitreißenden Verse folgt, in sinkenden Tonreihen, mit starkem Anhalt der Bewegung, die Beschreibung des „hochbetroffenen Feindes", dessen erste Schreckensstarre [2]) sich auf einmal in eine weitere, stürmische, doch bedeutende Bewegung auflöst. Da prasseln die Verse und Versteile [3]) auf- wie durcheinander; von echter Gliederung ist keine Rede mehr, bis zu dem letzten Atemholen: „Ein Schlachten war's, nicht eine Schlacht zu nennen", wonach wieder eine kurze, vielsagende, doch verhaltene Sachlichkeit in der Schilderung des Schlachtfeldes eintritt, bis zu dem wuchtigen Ab- und Ausklang: „Und von den Unsern ward kein Mann vernichtet." [4]). Der Gang der Rede, die Aufteilung und der Aufbau der Verse, der Wechsel der Tonarten, die bunte Folge der Beschreibungen, Darstellung und Vergleichsbilder — alles zeigt den Vorgang in einer wahrhaft dramatisch-dichterischen Projektion und macht ihn so lebendig, wie wir es in einer Tragödie verlangen. Vor allem ist zu beachten, wie die Gegensätzlichkeit, die schon zwischen dem ganzen Bericht, der von ihm eingeleiteten Szenengruppe und der vorhergehenden Handlung besteht, sich in dem geschilderten Umschwung der Kriegslage beim Eingreifen der Jungfrau verdichtet und wie dieser Umschwung sich wieder in dem Wechsel der Stimmung beider Parteien und des Sprechers selbst bei der Beschreibung dieser Stimmungen wiederholt, so daß alles auf eine unaufhaltsam sich steigernde und doch in sich selbst gegensätzlich gegliederte, einheitliche Bewegung eingeht.

Unser Beispiel zeigte das stete Ineinandergreifen der einzelnen Stilelemente inhaltlicher und formaler Art, der Bilder und Vergleiche, der rednerischen Wendungen und Figuren mit den Aufbauformen der Rede selbst und mit ihren eigenen Klangwerten. Die wichtigsten dieser Elemente sollen im folgenden einzeln besprochen werden.

§ 2. DER INNERE AUFBAU DER DRAMATISCHEN REDE [5])

1. Indem die Rede, wie es unser letztes Beispiel zeigt, einen Teilvorgang von den verschiedensten Seiten umschreitet und beleuchtet, gibt sie ihm zugleich ein eigentümliches Relief, das den Aufbau des Vorgangs und

[1]) Vgl. den gefaßten Marschrhythmus: „Mit kühnem Anstand schritt die Mächtige" (monopodisch zu lesen).

[2]) „Mit weitgeöffnet starrem Blick das Wunder anstaunend, das sich seinen Augen zeigt."

[3]) Vgl. den Halbvers, der die große Wendung bezeichnet: „Ergriffen wendet er sich um."

[4]) Vgl. den ebenso umstimmend-übersteigernden Ausklang in ‚Wallensteins Tod' (II, 3): „Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder" — auch als Abschluß eines „wunderbaren Berichts" (‚Tod' II, 3).

[5]) Über das Gespräch als Darbietungsform s. oben S. 334 ff.

Digitized by Google

seiner Welt in ihren Schichten und Breiten mit rein sprachlichen Aufbaumitteln widerspiegelt. Sie verdankt das wiederum ihrer geist-leiblichen Doppelnatur und ihrer eigentümlichen Art, das Besprochene gleichzeitig zu offenbaren und zu verhüllen. So kann sie im Sinnlich-Tatsächlichen den geistigen Gehalt ahnen lassen und bringt uns Geistiges wieder derart mit sinnlich wirkenden Bildern und dgl. Mitteln nahe, daß wir uns nie ganz von der dramatischen Wirklichkeit entfernen.

Es ist für die dramatische Redeweise höchst bezeichnend, daß wir sie selbst mit einer Art flimmernder Gegensätzlichkeit auffassen und in dem Gesagten immer noch ein anderes, einen Neben- oder Hintersinn wahrzunehmen trachten. Dramatisch sind z. B. die sehr durchsichtigen „doppelsinnigen" Reden, die Wallenstein kurz vor seinem Abschied von der Bühne mit den Seinen führt: ebenso dramatisch wie das sinnbildliche Zerbrechen der kaiserlichen Gnadenkette. Aber auch sonst wirkt jede dramatische Rede irgendwie „anders", indem hinter dem „wörtlichen" Sinn ein „esoterischer" auftaucht, z. B. irgendein versteckter Hinweis auf die tragische Situation, wodurch sich der Dichter dauernd mit uns verständigt und uns immer in einem dramatischen Schwebezustand hält.

Durch Umschlag und Steigerung begleitet und fördert also die dramatische Rede nicht nur den Fortgang der dramatischen Handlung in der Zeit, sie spiegelt gleichzeitig die innere Schichtung des Vorganges, indem sie zunächst den realen Zusammenhang durch die pragmatischen Geschehnisse und die an den Augenblick gebundenen Äußerungen immer wieder durchscheinen läßt. Oft genug geben die Sprecher ihren Worten und ihren Taten eine festere Begründung, indem sie die innere Entwicklung ihrer Rede unterbrechen und die letzten Hintergründe wenigstens ahnen lassen, aus denen sie ihre Kraft zum Handeln ziehen oder die den Begebnissen auf der Bühne eine höhere Bedeutung geben. Die beiden Königinnen in der Streitszene von Schillers ‚Maria Stuart' greifen auf geschichtliche Tatsachen und persönliche Erlebnisse zurück, um ihren Äußerungen größeres Gewicht zu geben. Sie berühren aber damit grundsätzliche Rechtsfragen von hoher menschlicher Bedeutung. Wilhelm Tell legt sich in der Küßnachtszene seine Tat gleichsam zurecht und ordnet sie in größere sittliche und vaterländische Zusammenhänge ein. Im Grunde kann kein ernst zu nehmendes Drama, auch kein Lustspiel, ohne dieses stete Übergreifen in eine andere Schicht der dargestellten Welt bestehen; alle Auseinandersetzungen zwischen Lessings Minna und Tellheim sind darauf begründet: aber auch in den Reden des Majors mit seinem Wachtmeister fehlen sie nicht — während sie bei Just, dem Wirt und Riccaut, bei den mehr mimischen Gestalten so überflüssig sind, wie z. B. im alten Fastnachts-

Digitized by Google

spiel. In L. Anzengrubers ‚Kreuzelschreibern' ist es (außer der tragischen Gestalt des alten Brenninger) der Steinklopfer, der als Räsoneur von hoher Art an den Weltgrund rührt.

Somit aber kann die Rede die letzten, die idealen Tiefenzusammenhänge ansprechen und damit die wahre Meinung des Dichters unmittelbar oder mit gewissen Brechungen ahnen lassen, ohne sie schlechtweg „auszusprechen". Das war z. T. die Aufgabe des Chores im antiken Drama, der ja der heroischen Handlung selbst und ihrer gewaltigen Tragik ziemlich fremd gegenüberstand, dafür aber (s. oben S. 294 ff.) einen idealen Raum über dem Ganzen wölbte und den Zuschauer auch die Handlung und die Schicksale des Helden unter höchsten Gesichtspunkten ansehen lehrte, wenn er auch nicht die letzte Weisheit unmittelbar „verkündete".

2. Die Durchgestaltung der Rede nach dieser Richtung nimmt natürlich sehr verschiedene Formen an, je nach dem Boden, auf dem sich die Handlung bewegt und je nach dem Lebenskreise oder der Gesichtsweite ihrer Hauptträger. In einem Konversationsstück gewöhnlicher Art ist die ideale Vertiefung ganz überflüssig, ja sie könnte lächerlich wirken (vielleicht als Äußerung eines Pedanten oder eines Moralpredigers). Natürlich fehlen auch hier letzte, tiefengründige Wertungsweisen nicht — wenn das Werk Ansprüche erhebt — aber sie gehen wie „selbstverständlich" mit, sie werden gerade noch „angesprochen" [1]). Vieles von dem, was in „hohen Dramen" als „Idee" deutlicher „gesagt" wird, steht in Wahrheit nicht viel höher, sondern wirkt als Schlagwort oder als gereimte oder in Verse gegossene Banalität, wie so manches in den Werken des jungen Deutschlands und bei den Epigonen. Das sind jene Ideen, die man bei Grillparzer vermißte, worauf er schmunzelnd erwiderte, Ideen habe er auch, aber das seien „halt Fiakerideen", z. B. in der ‚Sappho'. „Gleich und gleich gesellt sich gern". Doch sind besonders die Geschichtsdramen des großen Österreichers von tiefen Einsichten erfüllt, die nur nicht in der Form von Erkenntnissen und Sentenzen usw. vorgetragen werden, sondern mit der real begründeten scharf charakterisierten Rede seiner Hauptgestalten fest verbunden und selbst ein Stück der Handlung (im Lichte des Vorgangs) sind. Wir fühlen auch den Streitreden zwischen Jason und Medea ab, wie da, weit über den vorliegenden „Fall" hinaus, zwei Menschentypen, zwei Lebenshaltungen mit ihren Wertungen, ihren letzten Bejahungen aufeinander stoßen. Kein einzelner Redeschritt, keine „Replik" bleibt da einfach in der tatsächlichen Situation und ihrem nächsten Anlasse hängen; im

[1]) Die Erörterungen über die Ehre in H. Sudermanns Drama bleiben nur äußerlich, lassen den Gegner nicht recht zu Worte kommen und machen dicht vor den Problemen halt.

Digitized by Google

Hintergrund spielt sich innen der „große Prozeß der Geschlechter" ab, wie diese beiden Gatten ihn führten; der Dichter läßt aber immer die allgemeinen und ewigen Gegensätzlichkeiten hindurchleuchten, die nun allenfalls auf einer höheren Ebene „jenseits des Dramas" auch wohl auszugleichen wären. Ähnlich und zu höchster Vollkommenheit durchgebildet ist die große Unterredung der beiden Hauptfiguren in Goethes ‚Tasso' über das „was sich ziemt" und das „was gefällt"; das Streitgespräch des Dichters mit Antonio dagegen ist ganz in der augenblicklichen Situation befangen und ließe die gelegentlichen Anrufe tieferer Begründungen nicht in uns lebendig werden, wenn sich die beiden Gegner nicht durch ihre ganze (Denk- und) Sprechweise als Vertreter grundverschiedener Weltanschauungen offenbarten. Zwar kann die Prinzessin mit Recht bedauern, daß die Natur aus diesen beiden Männern nicht einen machte, der dann ein Mensch von stark polarer innerer Schichtung sein müßte. Aber dieser Tasso kann wirklich nie in die Welt Antonios hinüberschauen, sowenig wie die Achtung vor dem Dichterischen bei dem Staatsmann irgend etwas mit der poetischen Existenz des Dichters gemein hat. Aber auch diese Unvereinbarkeit wird durch den stark gegensätzlichen, ja ausschließenden Aufbau der Rede, besonders in der großen Streitszene und noch im 4. Aufzuge ausgedrückt.

Anderwärts dringt die Rede vom Vordergrunde fast schrittweise oder plötzlich zur letzten Höhe vor.

Wenn z. B. Don Manuel in der ‚Braut von Messina' von der plötzlich aufbrechenden Liebe seines Bruders zu der unbekannten Schönen gehört hat, so dringt seine Beurteilung der gegebenen Tatsachen erst zu allgemeineren Erfahrungen und dann sehr rasch zu den letzten Gründen vor, die in das Menschenschicksal hereinragen:

> Das ist der Liebe heil'ger Götterstrahl,
> Der in die Seele schlägt und trifft und zündet.
> Wenn sich Verwandtes zum Verwandten findet.
> Da ist kein Widerstand und keine Wahl,
> Es löst der Mensch nicht, was der Himmel bindet.

Die letzte Zeile zwingt zu einem mehr verhaltenen, fast versonnenen Vortrag — im stärksten Gegensatz zu dem rasch dahinfahrenden ersten Satze, dessen stürmische Bewegung in den folgenden Versen noch nachwirkt. Ein eintöniger Vortrag würde hier das ganze Kunstwerk zerstören.

Schiller ist aber auch (wie nach ihm z. B. H. Ibsen) Meister des doppelsinnigen, des durchsichtigen Dialoges „mit zwei Böden", wo sich der Dichter über die Aussagen hinweg insgeheim mit dem Zuschauer ver-

Digitized by Google

ständigt über Dinge, die der Sprecher nicht wissen kann, die aber seiner Rede dramatisch-tragisches oder -komisches Gewicht verleihen können. Wir erinnern hier nochmals an die schicksalsschweren, beziehungsreichen Reden Wallensteins kurz vor seiner Ermordung (s. oben S. 388). Eine andere Art, das Hintergründige anzudeuten, ist die ironische Rede, die sich selbst aufheben will, z. B. die zweifelhaften Komplimente, die Just in Lessings „Minna" den früheren Bediensteten seines Herren nachschickt, die samt und sonders Lumpen waren. Auch hier leuchtet in der Tiefe noch ein anderes auf: wie im ‚Wallenstein' die düsteren Fügungen des Schicksals, so hier die letzte Entscheidung über den Wert des „ehrlichen Mannes" und des gefälligen Taugenichtses. Franziskas herausfordernde Reden verlangen ja geradezu diese „Lehre", die für sie und ihresgleichen eben keine Banalität ist[1]). Wir haben es bei alledem mit einer durchgehenden Bewegung zu tun, die aber nur an einzelnen Punkten der dramatischen Rede sich vernehmen läßt, ohne ihren Gang aufzuhalten. Wir werden unten noch „chorische" Ausprägungen dieser Haltung kennenlernen, die sich an einzelnen Punkten selbständig zu machen suchen.

3. Dieser Vertiefung der Rede an einzelnen Punkten antwortet nun, der inneren Form des Dramas gemäß, eine eigentümliche Fortführung der Rede in die Länge, die zwar sprunghaft-umbruchmäßig verläuft, aber mit einer Art von Besessenheit einem Ziel zustrebt, das eine Art von Integration bedeutet. Es ist, als ob der Dichter von vornherein eine bestimmte Frage im Auge hat und trotz aller Ausbuchtungen der Unterhaltung immer wieder und immer schärfer auf ihren eigentlichen Sinn zurückkommt und endlich eine glatte, wenn auch für die (im Drama) daran Beteiligten überraschende Lösung erfährt. Wie nach Fr. Hebbel im Drama (z. B. bei Judith) die Motive einer Tat im Laufe der Handlung „ganz anders" werden (s. oben S. 209), weil immer neue, vorher überdeckte Schichten der tragischen Persönlichkeit in Wirksamkeit treten, so steht es beim Gesamtdialog mit seinem Ineinander von Ver- und Enthüllung. Seine Führung als Linie bedarf freilich wieder einer Vermittlung (Verklammerung) von Punkt zu Punkt, ohne das sie je in einem Punkt sich verfestigen und von da unmittelbar in die Tiefe führen dürfte. Vielmehr vermittelt sie die Enthüllung des Problemes unter den verschiedensten Gesichtspunkten. Allerlei Feststellungen, Werthaltungen, Anschauungsweisen, Stimmungen usw. treten daher in ein freies dialektisches Verhältnis zueinander und ergänzen sich zu allmählicher Klärung der Lage.

[1]) Von hier aus fällt sogar ein Seitenlicht auf Minna selbst, die den peinlichen Ehrbegriff Tellheims und seine tatsächlichen Werte zu unterschätzen geneigt ist.

Digitized by Google

Was im ganzen eintrifft, gilt auch für größere Teile. Für die Sprunghaftigkeit des großen Dialoges ist ein treffliches Beispiel jene spannende Überredungsszene der Gräfin Terzky mit Wallenstein in Schillers Drama (‚Tod' I, 7). Durch dauerndes Abbiegen und Umspringen, durch die Aufstellung immer neuer Fragen und Gesichtspunkte und durch die verschiedensten Attacken auf sein Herz wie auf seine Vernunft macht die große Intrigantin den Helden unsicher und zuletzt ihren Wünschen geneigt. Ähnlich steht es mit dem mehrfach hier erwähnten großen Agon zwischen Maria Stuart und Burleigh (I, 7, auch oben S. 69). Eine geradlinige Erörterung der staatsrechtlichen und sittlichen Fragen würde uns, auch bei der geistreichsten Behandlung, auf der Bühne einschläfern. Auch hier wird die ideelle Linie dauernd umspielt von kleinen Scharmützeln über Teilfragen, und doch ist sie immer vorhanden und entwickelt sich allmählich mit dramatischer Wucht: wir fühlen, daß es hier keinen Ausweg gibt, der ins Leben führte – auch keinen Ausweg freilich, der das Glück der englischen Königin sicherstellte, außer dem Tode der Gegnerin. Das Gespräch setzt zunächst bei der Frage der Zuständigkeit des Gerichts ein; im Hintergrunde steht natürlich Schwereres; darum bricht Burleigh, als sich Maria ihm gewachsen zeigt, kurzweg ab und geht auf die Tatsache ein, daß Maria im Bereich des englischen Gesetzes lebt; die Bemerkung: „Ihr genießt den Schutz, die Wohltat des Gesetzes" lenkt das Gespräch auf die Behandlung der Gefangenen; die Berufung auf ihre königliche Würde ruft den Gedanken an die Sicherheit des Staates auf; mit dem Bekenntnis, daß sie sich nicht der Rechenschaft entziehen wolle, lenkt Maria (auf neuer Ebene) wieder in die Bahnen der sachlichen Erörterung der Rechtslage ein, ficht aber die Richter an und entwickelt damit eine dramatisch-eindringliche Kritik des bisherigen Verfahrens. Ganz nebenher erwähnt sie am Schlusse das Ziel, die streitenden Völker brüderlich zu vereinen und ruft damit wieder ihren Gegner zur tatsächlichen Lage zurück: „Und eine Stuart sollte dieses Glück dem Reich gewähren?" usw. usw. So knüpft jede neue große Wendung meist an eine mehr nebensächliche Bemerkung in der vorhergehenden Rede an und hilft, trotz scheinbarer Abschweifung, die ganze Erörterung tief unterbauen und vor allem die Atmosphäre bilden, von der her das Ganze – als Grundgegensatz zweier Auffassungen von Recht und Herrschaft – verstanden werden soll. So trägt durch ihre stete Umschläglichkeit die dramatische Rede auch zu dem drei-dimensionalen Aufbau des dramatischen Vorgangs und zu seiner problematischen Auffassung bei.

Im bürgerlichen Drama und im Lustspiel läßt sich dieser Aufbau des Dialogs auch in der reinen Unterhaltung noch besser beobachten. Lessing, der ihn zuerst in seiner großen Komödie mit höchster Meisterschaft handhabte, sagt darüber ausgezeichnete Worte in seinem ‚Anti-Goeze II' zur Rechtfertigung seines eigentümlichen polemischen Sprechstils:

„Die Sorge für den Dialog gewöhnt uns, auf jeden verblümten Ausdruck ein scharfes Auge zu haben, weil es wohl gewiß ist, daß in den wirklichen Gesprächen des Umganges, deren Lauf selten die Vernunft und fast immer die Einbildung steuert, die mehresten Übergänge aus den Metaphern hergenommen werden, welche der eine oder der andere braucht. Diese Erscheinung allein, in der Nachahmung gehörig beobachtet, gibt dem Dialog Geschmeidigkeit und Wahrheit.

Digitized by Google

Aber wie lange und genau muß man denn auch eine Metapher oft betrachten, ehe man den Strom in ihr entdecket, der uns am besten weiterbringen kann!"

Im Drama müßten wir den Strom suchen, der in jeder Szene, auch sprachlich, den Gesamtvorgang „weiterbringt".

Man braucht nur die erste Unterredung Franziskas mit Minna (II, 1) oder die mit dem Wirte (II, 2) daraufhin anzusehen, um sich zu überzeugen, wie leicht scheinbar das Gespräch an der Hand kleiner Wortspielereien fortschreitet („Unter meinem schlechten Dache" — „Das Dach ist so schlecht nicht; aber die Betten hätten können besser sein" usw. oder das glänzende Ballspiel mit der „Anmerkung", die „man nicht macht", weil sie „einem so einfällt"). Aber das ist nicht nur die Kunst der Kammerzofe. Auch Minnas Aussprache mit dem Major, die alle seine Selbstanklagen und Übertreibungen auf die Waagschale legt, um sie lustig zu zerstreuen, gehört in diesen Zusammenhang (IV, 6). Selbst Tellheim verschmäht eine solche Fortsetzung des Gespräches nicht, die zugleich eine Veränderung des Standpunktes bedeutet; wenn Minna von den „gutherzigen Mädchen" spricht, die allenfalls dem „Bettler" etwas schenken würden, so erwidert er: „Jetzt höre ich nur das mutwillige Mädchen, liebe Minna"; und sie fängt die Rede sofort auf mit dem „und ich höre in Ihrem Verweise nur das Liebe Minna" usw.

4. Alle diese Aufbauformen sind beherrscht von dem Doppelgesetz eines ständigen Gegensatzes, der aus der dialektischen Zerlegung einer scheinbar einheitlichen Auffassung quillt, einen neuen Gegensatz hervorruft und mit dem allem doch wieder die Hauptlinie fortführt, die stromartig unter ständigen Stauungen einem unbekannten Ziele entgegeneilt. Das gilt von größeren Redeabschnitten wie von einzelnen Sätzen, die wohl auch in der Form von Versen und Verspaaren schlagartig aufeinander folgen, etwa als Stichomythie und Distichomythie. Wenn hier die Antwort jeweils einen völligen Abschluß bedeutete, so würde die Rede bald stocken oder müßte mit Gewalt fortgeführt werden. Die Anknüpfung an einen Teil-, einen Unter- oder möglichen Hintergedanken, die gewollte oder ungewollte Mißdeutung und die (oft als Ergänzung vermummte) Berichtigung weist immer über die augenblickliche „Redesituation" hinaus auf die Doppelsinnigkeit der dramatischen Lage selbst; dazu kommt ein möglichst schlagender, überraschender und übersteigernder, ein „sentenziöser" oder „pointierter" Ausdruck, so daß auch diese Art der Gesprächsführung das Drama im kleinen spiegelt.

Die antike Schlag-Wechselrede hat ja keiner unter den neueren Dichtern so verständnisvoll wiederbelebt und fortgeführt als Goethe in seiner ‚Iphigenie', die bei aller inneren Bewegtheit stets die große Linie des Redestromes in

Digitized by Google

Blankversen innehält (während z. B. Kleist und noch mehr Grabbe den Vers aufspalten und damit die innere Unruhe der dramatischen Rede leicht einmal überbetonen. Um den einen Hauptgedanken des Undankes und den daraus entfließenden Nebengedanken einer Verunreinigung der Seele kreist das ganze Gespräch zwischen Iphigenie und Pylades (IV, 4), das sie zur Einwilligung in den Plan des klugen Freundes bereitmachen soll. In der Tiefe spielt Iphigeniens Kampf um die Reinheit, die Würde ihrer großen Seele. Die ethische Grundlage der Handlung wird also von allen Seiten schlaglichtartig beleuchtet, während die Reden scheinbar nur einander zugeworfen, aufgefangen und in etwas anderer Richtung zurückgegeben werden:

Pylades: Der deinen Bruder schlachtet, dem entfliehst du.
Iphigenie: Es ist derselbe, der mir Gutes tat.
Pylades: Das ist nicht Undank, was die Not gebeut.
Iphigenie: Es bleibt wohl Undank; nur die Not entschuldigt.
Pylades: Vor Göttern und vor Menschen dich gewiß.
Iphigenie: Allein mein eigen Herz ist nicht befriedigt.
Pylades: Zu strenge Fordrung ist verborgner Stolz.
Iphigenie: Ich untersuche nicht, ich fühle nur.
Pylades: Fühlst du dich recht, so muß du dich verehren.
Iphigenie: Ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz [1]).

Ähnliches gilt von allen anderen Darbietungsformen in ihren letzten sprachlichen Äußerungen, auch der große Aus- und Anruf, die Ansprache u. dgl. haben auch in ihrem sprachlichen Bau gern ein zweistimmiges Gepräge. So etwa sucht Faust in seinem großen Fluche vor dem Bündnis mit Mephistopheles alle widerstrebenden Stimmen des Menschlich-Guten, des Vertrauens und der Hoffnung in seiner Seele zu betäuben; daher seine gewaltige Überhitzung, die ja auch Mephistopheles nach der Rede über die „paar Zeilen" des Paktes bespöttelt. Von der völligen dramatischen Auflockerung des großen „Récit" war oben die Rede; wir erinnern noch einmal an unser Hauptbeispiel, den Bericht des schwedischen Hauptmannes vom Tode Max Piccolominis (s. oben S. 355) und an den raschen Wechsel von Erzählung, Beschreibung und Klage, der noch durch die Seufzer Theklas unterbrochen und zugleich unterstützt wird, ferner aber an den Wechsel der Gegenwarts- und Vergangenheitsform, der dem steten Ineinander von Fernem und Nahem entspricht.

[1]) Weniger in die Tiefe dringen z. B. die Stichomythien in Schillers ‚Tell' (I, 1 gegen Schluß, I 2, 1 3, II 1). Außerordentlich bedeutend, weil über die „Situation" hinaus, sind das Zwiegespräch zwischen dem Kurfürsten und Natalie in Kleists ‚Prinzen' (IV,1) und zwischen Wotan und Fricka in Wagners ‚Walküre' (II, 1, vgl. auch III, 3).

Digitized by Google

§ 3. DIE DRAMATISCHEN AUSDRUCKSFORMEN IM EINZELNEN

Vorbemerkung

Wie sich das dramatische Gedicht (als „Text") aus der Folge und dem Zusammenwirken der „Redeformen" aufbaut, so setzen diese sich wieder aus kleineren Formgebilden zusammen, deren Ausdruckswert an sich allgemeiner Art ist, die aber im Zuge des Dramas und der einzelnen Szenen ihre besondere Wirkung tun. Sie sind die einzelnen Schritte der größeren Gänge, deren jeder wieder wie um seiner selbst willen erfolgt und den Eindruck größerer Teile des Ganzen wieder auf besondere Weise spiegelt und verstärkt. Sie sind entweder noch von mehr ästhetisch-stilistischer Art und wirken dann schon durch ihre eigene Form unmittelbar oder sie sind von grammatisch-lexikalischer Art und müssen dann durch eine besondere Verwendung für den dichterischen Zweck zurechtgebogen werden.

a) Stilistische Formen

1. Auch die Einzelformen, von denen hier die Rede ist, dienen natürlich der Erzeugung dramatischen Lebens mit den Ausdrucksmitteln der Sprache. Auch sie treiben einerseits die Handlung unaufhaltsam vorwärts, auf der andern Seite helfen sie einen einzelnen Punkt ausschöpfen, so daß seine dramatischen Werte recht eindeutig hervortreten.

Zu der ersteren Gruppe gehören vor allem formale Mittel, wie das schnelle Sprechen, die fugenartige Hetzjagd ungefähr gleichsinniger Satzteile oder die aufgeregte, oft wiederholte und immer genauer gestellte (von dem Antworter meist wieder mißverstandene oder überhörte) Frage, das Antreiben anderer zur Eile und das unerbittliche Forschen nach irgendeiner (befreienden oder verhängnisvollen) Wahrheit, wie wir es z. B. bei dem ‚König Ödipus' des Sophokles, aber auch bei den überhitzten Fragen nach dem „Tuche" in Shakespeares ‚Othello' beobachten können. Auch das rasche Abbrechen oder Einspringen, das den anderen nicht zur Rede kommen läßt (worin z. B. v. Kleist ein wahrer Meister ist) läßt uns den gewaltigen Zug des Dramas verspüren. Gewiß kann dieses Jagen nach dem Ziel auch durch die Folge der Szenen und der Ereignisse überhaupt angedeutet werden (indem wir fühlen, daß da mehr auf dem Spiele steht, als was wir im Augenblick wahrnehmen), aber die hochstilisierte Rede kann, gerade mit kleineren Wendungen, diesen Eindruck vertiefen und ihn auch auf tatsächlich minder bewegte Szenen ausdehnen. Ein genaueres Studium des ‚Zerbrochenen Kruges' würde die „innere Hetzjagd" dieser Rede bei fast allen Figuren, besonders bei dem Dorfrichter Adam zur Genüge erhärten und sie ist für dieses Drama so unentbehrlich, wie die ungeheure *Vis comica* für dieses Lustspiel, das über tausend witzige Einfälle und Wendungen gleichsam einherstolpert.

Digitized by Google

Darum muß das Stück gespielt werden wie ein „brausendes Donnerwetter" und nichts verstieß so stark gegen seinen Geist, wie die Pause, die Goethe bei der Weimarer Aufführung einlegte.

Freilich kann uns gerade Kleists Meisterlustspiel belehren, daß der Eindruck des unaufhaltsamen Drängens zu einem Ziel nicht nur durch die „Beeilung" der Rede, sondern auch gerade durch ihre fortwährende Stauung erreicht wird. Wenn unsere Phantasie erst einmal in Bewegung gesetzt und auf jenes Ziel gespannt ist, dann kann unsere Ungeduld nichts mehr verstärken, als stetige Ausweichungen und Mißverständnisse, wie andererseits z. B. schiefe Befehle, Lügen, falsche Nachrichten (s. oben S. 151 ff.) sowohl als Motive wie durch ihre sprachliche Form wirken; ja die letztere Wirkung ist viel häufiger und kann auch da in Augenblicken eintreten, wo es gar nicht zur motivischen Auswertung kommt. Dahin gehören z. B. die vielen fragenden Einsätze bei Kleist, auf die s. Z. G. Minde-Pouet zuerst hingewiesen hat [1]). Wir erinnern an das (in Ludwigs Sinne „kauende") Verhör Kätchens durch den Grafen im ersten, weiter an ihr Auftreten im dritten Akte (5. Auftritt) mit den zerfaserten Versen, welche die rasende Eile des Mädchens und die Verwunderung Gottschalks malen. Als komisches Gegenstück sei auf die motivisch und szenisch weniger bedeutende, sprachlich aber die Ungeduld des Hausherrn vortrefflich steigernde kleine Streitrede des Haushalter-Ehepaars in Molières ‚Frauenschule' (I, 2) hingewiesen.

2. Damit sind wir aber schon auf der anderen Seite unserer Betrachtung angelangt. Stauungen bedingen ja immer ein gewisses Verweilen an einem Punkte: im Gegensatz zu der drängenden Eile des einen Teils macht es sich der andere gleichsam behaglich da, wo er steht, oder hält fest, was er hat und wäre es eine verbohrte Meinung oder ein beglückender Irrtum. Gerade im Widerspruch mit dem heftigen Vortreiben alles Dramatischen hält sich also die Rede gern an einzelnen Punkten auf. Abgesehen von der besprochenen gegensätzlichen Wirkung erreicht sie damit positive Ziele, indem sie dem betreffenden Redeabschnitt Farbe, ja Atmosphäre verleihen hilft.

Wir können hier nur auf einige besonders beliebte Formgebilde dieser Art hinweisen. Es sind vor allem Formen der Wiederholung (oder Häufung), der Steigerung (oder Übertreibung) und des Gegensatzes (oder Widerspruches), deren jede dem Wesen des Dramas auf eine bestimmte Weise entspricht und die gern zu vertiefter Wirkung ineinander greifen.

[1]) H. v. Kleist, Seine Sprache und sein Stil (Berliner Dissertation, 1896)

Digitized by Google

Die bloße häufende Wiederholung, teils mit denselben, teils mit verwandten Worten kann den größeren Redeformen (etwa der Beschreibung) neben ihrer mehr inhaltlichen (motivischen) Wirkung noch besondere Fülle und Kraft verleihen, unsere Anschauung bestärken und vertiefen und unseren Gemütsanteil, also auch unsere dramatische Erregung wesentlich erhöhen. Dazu können selbst reine „Wortlisten" dienen, wenn durch die allseitige Ausmessung eines Vorstellungskreises eine ganze Atmosphäre ausgeschöpft wird. Ein aufschlußreiches Beispiel aus dem Bereich des ernsten Dramas gibt wieder Kleists ‚Kätchen von Heilbronn' in dem Ausbruch der in der Grotte ertappten Kunigunde ihrer Kammerzofe gegenüber:

Kunigunde: „Gift, Pest, Verwesung!
Stumm mache sie und rede nicht!
Wenn sie vergiftet, tot ist, eingesargt,
Verscharrt, verwest, zerstiebt, als Myrtenstengel,
Von dem, was sie jetzt sah, im Winde flüstert:
So komm und sprich von Sanftmut und Vergebung,
Pflicht und Gesetz und Gott und Höll' und Teufel,
Von Reue und Gewissensbissen mir.
Rosalie: Sie hat es schon entdeckt, es hilft zu nichts.
Kunigunde: Gift! Asche! Nacht, Chaotische Verwirrung!
Das Pulver reicht, die Burg ganz wegzufressen,
Mit Hund und Katzen, hin!" (IV, 8)

Eine ähnliche „Häufung" von lauter starken, an sich schon übertriebenen Akzenten in komischer Sprachgestaltung bringt die ungeheure Klage- und Anklagerede des seiner Kassette beraubten Harpagon in Molières ‚L'Avare' (IV, 7), die gegenüber ihrer Vorlage in der *Aulularia* des Plautus (IV, 10) nicht nur eine starke schauspielerisch-mimische Erweiterung, sondern eine menschliche Vertiefung bedeutet, indem sie fast zur Auflösung der Persönlichkeit des Sprechers führt; da liegt eine Listenfolge, eine „Häufung von Häufungen" mit steter Steigerung der Akzente vor, ein Meisterstück aufgeregter, aber stilisierter Rede.

„Au voleur! au voleur! à l'assassin! au meurtrier! Justice, juste ciel! je suis perdu, je suis assassiné! on m'a coupé la gorge: on m'a dérobé mon argent! Qui peut-ce être? Qu'est-il devenu? Où est-il? Où se cache-t-il? Que ferai-je pour le trouver? Où courir? Où ne pas courir? N'est-il point lâ? N'est-il point ici? Qui est-ce? Arrête! (à lui-même, se prenant par le bras) Rends - moi mon argent, coquin! . . . Ah! c'est moi! Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais." etc. etc.

Ein scheinbare Liste, in Wahrheit die großartige dramatische Abwertung eines ganzen Wert-Komplexes in der Form der erregten „Klimax" mit einem „paradoxen" Schlusse („Und Fluch vor allem der Geduld!") haben wir in Fausts gewaltiger Fluchrede vor uns.

Digitized by Google

Ähnliche Erscheinungen mit besonderer Wirkung zeigen sich natürlich bei dem eigentlichen Zwiegespräch, in Rede und Gegenrede. Besonders in der oben bereits erwähnten Form der Stichomythie kommt alles darauf an, daß auch die sprachliche Ausdrucksform zu der Verwesentlichung des Inhalts und zu der Wirkung des Ausdruckes das Ihre beiträgt. Das geschieht z. B. in den oben besprochenen „Stichreden" Goethes, indem jeder Unterredner, wenn nicht ein Wort, so doch einen Begriff aus der vorangehenden Rede aufnimmt, um mit leichter Wendung dem Satze als Ausdruck einer geistigen Haltung eine irgendwie andere Wendung zu geben. Auch in der Sprechweise, im Tonfall, in der Gliederung oder dem Aufbau der Verse passen sich beide Hälften gern einander an, wie denn das nächste Vers- oder Doppelverspaar wieder zunächst eine „Variation" des eben Gehörten bedeutet und doch die Bewegung um einen Schritt tiefer führt. Im Grunde handelt es sich ja um ein Aneinander-Vorbeireden der Figuren, das auf einem Mißverstehen beruht; wurzeln doch beide zunächst noch in ganz bescheidenen Vorstellungskreisen, wie sie etwa dem einsamen Wesen des Alpenjägers und dem tüchtigen Gemeinsinn des (bürgerlichen) Bauern entsprechen. Überhaupt ist das Mißverstehen ein mächtiger Antrieb der dramatischen Rede.

Wir finden verschiedene Verbindungsmöglichkeiten dieser Art in der „Auseinandersetzung" Stauffachers mit Wilhelm Tell im 1. Akt von Schillers Drama (Szene 3), wie denn die Ausdrücke: „zusammen", „einzeln", „gemeine Sache" gegensätzliche und vertiefende Abwandlungen innerhalb eines Begriffsbezirkes zeigen:

„Stauffacher: Wir könnten viel, wenn wir zusammenstünden.
Tell: Beim Schiffbruch hilft der einzelne sich leichter [1]).
Stauffacher: So kalt verlaßt Ihr die gemeine Sache?"

Noch deutlicher ist die gegensätzliche Umwandlung („verbunden" – „allein"; „schwach – stark"; geeint durch: „mächtig") in dem Verspaare:

„Stauffacher: Verbunden werden auch die Schwachen mächtig.
Tell: Der Starke ist am mächtigsten allein."

Man sieht, wie die motivische Wirkung durch die Stilisierung der Rede unterstützt und vertieft wird.

3. So kann ein ausgesprochenes Wort in ganz anderem Sinn mit einer Nebenbedeutung aufgefangen, umgedeutet und aus letzten Tiefen her beantwortet werden, wie es in dem Grillparzerschen Beispiel ‚Liebe quält' (s. oben S. 365) der Fall war. Auch kann eine ausgesprochene Meinung

[1]) Tells wahre Meinung ist: bei einfacheren Unternehmungen mag die Zusammenarbeit gut sein, nicht aber in großen Gefahren (wo es eines Führers oder des persönlichen Eingreifens bedarf).

Digitized by Google

eine Deutung herausfordern, die ihr die Spitze nimmt, dafür aber Tieferes offenbart. Die Prinzessin in Goethes ‚Tasso' schließt ihre Rede über den Segen der edlen Frauen mit den (gegensätzlichen!) Worten:

„Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte."

Mit einem aus Charakter und Situation sehr begreiflichen Mißverstehen fragt der gereizte Dichter:

„Du nennest uns unbändig, roh, gefühllos?"

Sie antwortet mit einem Ausgleich auf höherer Ebene:

„Nicht das! Allein ihr strebt nach fernen Gütern
Und euer Streben muß gewaltsam sein."

Das gibt Anlaß zu neuen Ausführungen über das Wesen der Frauen, die aber nicht beruhigen, sondern andere Schichten der Seele Tassos erregend treffen:

„Du sagst mir Worte, die in meiner Brust
Halb schon entschlafne Sorgen mächtig regen." (II, 1.)

In allen solchen Fällen schwebt die Wahrheit — und zwar eine von Leben und Gegensätzen erfüllte, an sich schon im dramatischen Sinne „trächtige" Wahrheit über beiden Rednern; sie treibt die Rede und damit die Handlung oder gar den Vorgang unmerklich und doch mächtig vorwärts. So steht es mit den Auseinandersetzungen zwischen Tellheim und Minna in Lessings Lustspiel, die einander nie ganz verstehen können, denen aber eine Ergänzung zu gemeinsamer Menschlichkeit in einem „höheren Dritten" vorbehalten ist: das Ziel der heiteren Handlung, der Abschluß eines bedeutsamen Vorganges. Im Hinblick auf dieses letzte Ziel wirken die Mißverständnisse beider Parteien fast belustigend auf uns, da der Dichter sich insgeheim trefflich mit uns verständigt — was freilich nur bei einer sehr durchgeistigten Vorstellung und an einer (in Goethes Sinne) „gebildeten" Zuhörerschaft offenbar wird.

Das zeigt sich auch in der komischen Verwendung des Mißverstehens oder Verhörens. Köstlich wirken die Mißverständnisse des dämlichen Abtes von Fulda im ‚Götz' in der oben schon (S. 307) angeführten Szene über das Corpus juris, von dem er zum ersten Male in seinem Leben gehört hat:

„Abt: Eine Sammlung aller Gesetze! Potz! Da müssen wohl auch die Zehn Gebote drin sein.

Olearius: *Implicite* wohl, nicht *explicite*.

Abt: Das mein' ich auch, an und vor sich, ohne weitere Explikation."

Digitized by Google

Mit dem Gegensatz zwischen seiner platt-unwissenden und der „öligen" Redeweise seines Partners Olearius oder dem spitzigen Gewitzel Liebetrauts wird die geistige Höhenlage dieses Kreises umrissen, wozu das gegenseitige Mißverstehen, das Aneinander-Vorbeireden ebenfalls beiträgt.

Eng verwandt mit dem Mißverständnis ist die dialektische „Ausdeutung", die „Kritik" oder „Verbesserung" einer Rede (der eigenen oder der fremden), die dem unmittelbar einleuchtenden „Sinne" zuwiderläuft oder ihn nach der andern Seite mit besonderer Wirkung ergänzt. (Man könnte oft von „umschläglicher Steigerung" reden.) Schon die Verwendung der Metaphern verläuft, wie Lessings Worte zeigten, meist in dieser Richtung auf einen bedeutungsvollen oder beziehungsreichen Nebensinn; so z. B. in den Plänkeleien zwischen Questenberg und den Wallensteinschen Offizieren (Schillers ‚Piccolomini', I, 2). Hier bedeutet jedes scheinbar nur die Rede schärfer bestimmende, einschränkende Wort einen Stich oder einen Gegenstich. Aber die Ausdeutung kann natürlich auch „positiv" verlaufen und dahin gehen, den Sinn einer Rede (oft „springend") bis zum letzten Hintersinne zu erfassen. Es ist bezeichnend, daß Goethe auch im Schauspiel immer auf „Ausgleich" bedacht, am Schlusse seiner Dramen gerne solche in die Zukunft und auf eine Lösung des problematischen Konflikts weisende Ausdeutungen gibt, z. B. in den letzten Worten des ‚Götz', am Ende des ‚Egmont' („Wie ich euch ein Beispiel gebe!"), in Fausts Rede vor seinem Tode oder in dem Abschiedsgruß des Thoas; überall wird da in eine hellere Zukunft gedeutet; nur im ‚Tasso' ahnen wir den Untergang des Helden; aber auch hier wirkt die Andeutung stärker als eine „Darstellung" es vermöchte. Anders Schiller, der es uns überläßt, die übergreifende Forderung zu ziehen, während er am Schluß seiner Dramen zunächst die Welt, worin die Handlung spielte, zusammenbrechen läßt, nachdem vielleicht vorher (wie in der ‚Maria Stuart' und in der ‚Jungfrau') ein Blick in die jenseitige Welt eröffnet wurde [1]). Der Zusammenbruch kann persönlich als gerecht empfunden sein (wie bei Karl Moor) oder nur erlitten werden (wie im ‚Wallenstein'); er kann sich im engen Bezirke halten (wie bei Elisabeth in ‚Maria Stuart') oder einen ganzen Lebenskreis abschließen (wie in der ‚Braut von Messina'): die uns nahegelegte Auswertung des zuletzt Gesagten bringt immer zugleich

[1]) Mit dem Ausblick in eine neue, unbeschwerte Welt schließt z. B. Shakespeares ‚Hamlet' (Fortinbras), aber auch ein Volksstück wie L. Anzengrubers ‚Meineidbauer', wo Vroni „nausjauchzt": „Aus is's und vorbei is's, da sein neue Leut', und die Welt fangt erst an."

Digitized by Google

die „eigentliche Meinung" des Dichters über den Ertrag der Handlung zum Ausdruck, während sie den Abschluß des Vorganges mehr ahnen läßt.

4. Wir sahen, wie die Stilisierung der Sprache zugleich das innerste Mark der Rede, die Stellung der Figuren zu sich selbst (und ihrem Gewissen) und zueinander, zu ihrer Umgebung und zur augenblicklichen Lage, zum Gesamtverlauf der Handlung und nicht zuletzt zu dem immer mitgehenden Vorgang zum Ausdruck brachte. Diese Wirkung geht aber nicht von den einzelnen Worten und Sätzen oder auch Redeschritten aus; sie hängt an weiter ausgreifenden sprachlichen Eigenheiten, die wir als die Sprachsphäre der einzelnen Redner bezeichnen können. Was Iphigenie sagt, könnten Thoas, könnte aber auch (für feinere Ohren) Orest niemals so sagen. Das hängt mit der Folge der den Sprechern eigenen Gedanken, mit der Stufung ihrer Werte, wie mit dem Ablauf und Wärmegrad ihres Gefühlslebens eng zusammen, gewinnt aber in der Bühnensprache seinen eigenen Klang, man möchte auch sagen: Farbe und Umriß, und damit eigene Reize. Natürlich ist die sprachliche Sphäre einer redenden Figur so wenig einheitlich, wie die ihres Fühlens und Denkens. Hier können mancherlei Schichten übereinander liegen, wie denn das Parzenlied aus einer anderen Seelenschicht aufdringt und eine ganz andere sprachliche (auch rhythmisch-musikalische) Gestalt aufweist als das gläubig-dankbare Gebet: „Ihr habt Wolken". Vermöge dieser Schichtung vermag eine Figur sich ihrem Mitredner bis zu einem gewissen Grade anzunähern, so daß zwei (oder mehrere) Sprachsphären sich berühren und strichweise decken, ohne jemals ganz zusammenzufallen. So fühlen wir an der Sprechweise der Iphigenie ihre zeitweise Bestimmung durch Arkas und durch Pylades, ihre höhere seelische Einheit mit dem leidenden Bruder und wieder eine unüberbrückbare Trennung gegenüber dem König Thoas. Daraus fügt sich denn, aus einem steten dramatischen Hin und Wider der Sprechweise (mitsamt der ganzen Stilisierung der Rede), der gesamte sphärische Sprechton einer Szene und weiterhin eines Dramas zusammen. So wie keine Tonreihe, kein größeres Motiv, keine musikalisch charakterisierte Situation aus einem Drama R. Wagners in ein anderes desselben Meisters einfach übernommen werden könnte[1]), wie also jedes seiner Werke seine eigene „Tonweise" hat[2]), so hat jedes Drama Shakespeares oder Schillers seine besondere Sprechweise. Zwischen der Sprachsphäre des ‚Wallenstein' und der ‚Maria Stuart' gähnen so unüberschreitbare Klüfte, wie zwischen jenem Drama und dem ihm so nahe

[1]) Es sei denn in der Form des Zitats (vgl. das Tristanmotiv in den ‚Meistersingern', Akt 3.

[2]) Um das fürchterliche Wort „Musikalität" zu vermeiden.

Digitized by Google

verwandten ‚Macbeth'. Dennoch zeugt jedes Werk, jeder Auftritt Lessings, Goethes oder Schillers sofort von seinem Meister, dessen abwandlungsfähige Sprachsphäre jeweils das ganze Werk durchdringt. Alle redenden Figuren tragen zu der einmaligen Sprachgewalt einer dramatischen Dichtung bei, die sich gleichsam als Unterströmung durch alle Einzelreden und -Szenen hindurch entwickelt und zuletzt als ein vielgliedriges, nicht definierbares Ganze in uns nachklingt, wie jene eigene Tongestalt eines Wagnerschen Musikdramas. Damit aber dieser letzte Eindruck zustande komme, muß sich auch diese lineare Entwicklung immer wieder an einzelnen Punkten verdichten, wo ihre „Komponenten" kräftig zutage treten: also die Sprechweisen, die einer Figur, einer Situation usw. gemäß sind [1]). Zu diesen Wirkungen tragen nun die weiteren Beobachtungen, die wir im Anschluß an unsere grundsätzlich-stilistischen Ausführungen an der Sprache anstellen, das Ihrige bei, beginnend beim Grammatischen und gipfelnd in der „Registrierung" oder „Tongestaltung" des Dramas (s. unten S. 442 ff.).

Dramatisch wirkt, neben jenen großen Spannungen im Reiche der Gesamteinstellung, der auch in der Rede (und meist erst durch sie hindurch im Handeln) fühlbare Gegensatz zwischen den verschiedenen dunklen Triebkräften, Anlagen und Neigungen und den mehr bewußten Willenshaltungen der Figuren — ein Gegensatz, der durch ihren Aufbau aus verschiedenen Schichten der Persönlichkeit mit ihren Wertungen gegeben ist. So streitet (auch z. B. in dem großen Monolog Wallensteins, ‚Tod', I, 4) ein letztes Undefinierbares, in sich schon „Komplexes" und in sich selbst schon Gegensätzliches (wobei wieder Ererbtes aus Volk und Familie usw. mitwirkten) mit gewissen „äußeren" Bestimmungen, die durch einen aufgezwungenen Lebensgang oder bewußte Entscheidungen, z. T. auf dem Wege der „Einübung" zustande kommen: dahin gehören Bestimmungen, die der einzelne wieder mit seiner Familie und seinem Stamm, weiterhin aber mit seinem Stand und Beruf, seinem Zeitalter und seinem „Milieu" gemein hat oder von daher im Laufe seiner Entwicklung empfängt. Die Menschheit hat vor allem in ihrer rassischen Ausprägung hieran Anteil. Denn wenn der Dichter auch ein „Allgemein-Menschliches" geben will (z. B. Schiller bei seinem Liebespaare Max und Thekla) so schaut ihm doch der deutsche Mensch des Humanitätszeitalters dabei über die Schulter. Für den Franzosen oder für einen Engländer wäre das Verhalten

[1]) Vgl. zum folgenden das ausgezeichnete ‚Handbuch der erklärenden Syntax' von W. Havers (1931), dessen sämtliche Kategorien im Hinblick auf die sprachlich-ästhetischen Möglichkeiten des Dramas neu durchdacht werden müßten. Wir können hier nur wenige bezeichnende Punkte herausgreifen.

Digitized by Google

des edlen Paares durchaus nicht so „selbstverständlich im idealen Sinne". Die ganze Vieleinheit des „Charakters" oder der Figurengruppe aber läßt sich am eindeutigsten aus ihren Reden ablesen und nicht zuletzt aus dem, was unausgesprochen zwischen ihren Sätzen anklingt.

5. Das Charakteristische in der Sprache (s. unten S. 407 ff.) äußert sich also zunächst in der Teilhabe der redenden Figuren an gewissen allgemeineren Bestimmungen, die sich in der Sprache ausdrücken; so in ihrem Streben nach Gehalt und Gewicht, nach Fülle oder Formschönheit, nach Tiefgang und Ausbreitung („Aktionsradius"), und zwar in positivem oder negativem Sinne (Isolani ist bei Schiller so flach und flüchtig, wie Max schwerflüssig und tiefgründig ist). Mit alledem stehen die Figuren noch deutlich unter der Einwirkung des Vorgangs und ihrer Funktionen innerhalb der Handlung. Weniger deutlich (wenn auch stets vorhanden) sind solche Beziehungen dann in der eigentlich „idiomatischen" Rede, die freilich vor allem in der offenen, schärfer charakterisierenden Form des Dramas zu Hause ist, während sie in der klassisch-geschlossenen Dichtung weiter zurücktritt.

Dennoch sei hier eigens hervorgehoben, daß auch das hohe Drama, besonders germanischer Zunge, durchaus persönlich-verschiedene Sprechtöne kennt. Um von Shakespeare und Calderon zu schweigen, reden die Figuren selbst in Goethes, vor allem aber in Schillers Versdrama, auch im Hochdeutschen ihre besondere „Mundart", wovon jeder Schauspieler weiß, der sich auf stilistische Feinheiten versteht. Freilich gilt das vor allem von den Nebenfiguren, während die Hauptgestalten eher für verschiedene „Lagen" auch verschiedene Sprechtöne haben, die ihrer reicheren Schichtung entsprechen. So spricht Wallenstein bei Schiller mit Max eine andere Sprache, wenn er ihn bedroht und wo er um ihn wirbt; eine andere Sprache mit seinen „Vertrauten" Illo und Terzky, vollends mit der Herzogin und Thekla oder (eine „verstellte" Rede) mit den Pappenheimern und selbst mit Questenberg. Was diese Redeweise auszeichnet, ist vor allem Sache der Registrierung (s. unten). Dasselbe gilt von den Nebenfiguren, bei denen Sein und Sprechen eng aneinandergebunden sind (auch da, wo der Sprecher selbst diese Bande zu verhüllen trachtet[1]). Wir unterscheiden deutlich den dumpfen, fast „sturen" Ton eines Buttler, bei dem es immer im Hintergrunde zu grollen scheint, von der oberflächlich-witzelnden, wiederlich-vertraulichen Rede Isolanis, von dem flachen Rationalismus Terzkys, von der groben Brutalität Illos

[1]) Was mit drastischer Komik bei dem sich verplappernden Mime im 2. Akte von Wagners ‚Siegfried' zum Vorschein kommt.

Digitized by Google

oder von Octavios immer vorsichtig zurückhaltender Redeweise, die uns auch da nicht erwärmen kann, wo er mit echter Sehnsucht um das Herz des eigenen Sohnes wirbt [1]). Je geringer die Rolle der einzelnen Figuren ist, um so mehr nähert sich das Idiomatische dem „Mimischen", das z. B. Goethe in der ersten Hälfte des ‚Osterspaziergangs' seines ‚Faust' unübertrefflich handhabt und doch dem Geist der ganzen Szene (durch den Abstand der einfachen Bürgersleute usw. von dem tief- und trübsinnigen Faust) dienstbar macht. Hier melden sich denn auch die von Otto Ludwig bei Shakespeare besonders hervorgehobenen „Gesprächsmimen", die natürlich auch motivischen Wert haben, vor allem aber am Aufbau des sprachlichen Gesamtkörpers eines Dramas deutscher Art mitwirken. Er sagt darüber [2]):

„Was ich Gesprächsmimen nenne, sind Szenen, wo Charakterzüge allgemeine Naturzüge darstellen, die jeder Figur ohne Unterschied zugeteilt werden könnten, weil sie eigentlich nur überhaupt aus gedachten poetischen Figuren Menschen zu machen scheinen. Mimen des gesellschaftlichen Lebens, Mimen einzelner Zweige dieses Lebens — wie z. B. der Erbförster mehrere dergleichen Jägermimen hat, d. h. Züge, die jedem Jäger beigelegt werden können, sein eigentlicher dramatischer und menschlicher Charakter sei, welcher er wolle. Solche Mimen im engeren Sinne charakterisieren Geschlecht, Alter, Stand, Nationalität. Gleichviel, ob sie allgemeiner Natur sind, helfen sie doch einen Charakter individualisieren. Und zuletzt geht doch über alle Charakteristik im besonderen diejenige allgemeine, die uns von der Wirklichkeit der Personen überzeugt, durch welche sie erst ein objektives Leben erhalten."

Das Drama der „Offenen Form", vor allem der ‚Faust', verwendet alles Idiomatisch-Mimische, auch das Gesprächs-Mimische im Sinne Ludwigs nicht nur bei der reichen Fülle der Nebenfiguren beider Teile, sondern zur Darstellung der feinsten Wendungen und seelischen Schwingungen des Helden selbst, wovon ja schon der erste große Monolog Zeugnis gab.

b) Grammatisches und Lexikalisches

1. Natürlich hat die dramatische Sprache Anteil an allen besonderen Ausdrucksmöglichkeiten der poetischen Rede überhaupt. Diese knüpft im allgemeinen an eine höhere Umgangssprache an, lockert sie aber auf eine besondere Weise auf, indem sie z. B. die grammatischen Formen, besonders der Flexion und der Syntax, noch in ihrem „Ursinn", gleichsam *in statu nascendi* erfaßt oder ihren ursprünglichen und modernen Gebrauch mitein-

[1]) Diese hohe Meisterschaft Schillers in der sprachlichen Charakterisierung seiner Figuren ist bisher nicht genügend beachtet worden; die Wissenschaft hat da noch ein fruchtbares Feld zu bestellen.

[2]) Schriften, Bd. 5, S. 112.

Digitized by Google

ander vermengt (Sie greift damit vielfach auf den schöpferischen Urgrund der Sprache zurück). Alles, was sich über den poetischen Singular und Plural, über die Verwendung der Zeitformen u. a. in der Dichtung sagen läßt, kommt auch für das Drama in Betracht, hat aber sehr selten eine spezifisch-dramatische Wirkung; einen solchen Fall könnten wir z. B. beobachten an dem Wechsel der Gegenwarts- und Vergangenheitsform in dem Berichte des schwedischen Hauptmanns in Schillers ‚Wallenstein' (s. oben S. 394). K. Voßler[1]) hat an einem sehr hübschen Beispiel aus einem Drama Molières gezeigt, daß im poetischen Ausdruck (vielleicht ganz besonders in der Bühnensprache) ein harmloser Satz wie „*Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit*" allerlei von den ursprünglichen Energien aufquellen läßt, die einst zur Bildung und Festigung der betr. Sprachform führten und in ihnen noch leise nachklingen. Als dramatisch ergiebig im besonderen Sinne haben sich bestimmte Formen erwiesen wie der Imperativ, die (echte oder rhetorische) Frage, der Indikativ als strenge Behauptungsform, die Steigerungsformen des Beiwortes und die Mittelformen des Zeitwortes, die in der erregten Rede so bequem die Nebenströme in der Seele des Redenden auffangen lassen.

Es entspricht den Feststellungen K. Voßlers, daß auch die einzelnen Wörter unserer Sprache im erhöhten Stil des (ernsten wie komischen) Dramas gern mit besonderer Wucht erscheinen. Wir denken an den „naiven" Gebrauch des „*Qu'il mourût*" in dem „Horace' des Corneille. Auch die „gelassene" Wendung Iphigenies „Vernimm! Ich bin aus Tantalus' Geschlecht" wird von Thoas mit Recht als „großes Wort" gewertet. Gerade Goethe aber verwendet ja, im Drama wie anderwärts, Wörter unserer Sprache gern im „Ursinn" oder legt ihnen einen neuen Sinn bei, der in ihrem gewöhnlichen Gebrauche als reine Möglichkeit mit verborgen zu sein schien[2]). So spricht Euphorion von dem „widerwärtigen Mund" des Mädchens, das er umarmt und meint damit einen Mund, der sich von ihm abwendet. Alle solche Wendungen können der dramatischen Rede im Augenblick eine besondere Wirkung geben. Sie lassen uns aufhorchen, über den üblichen Wortsinn hinaus- und auf die wahre Meinung hinhören. Doch muß es hier an einzelnen Beispielen sein Bewenden haben. Formen und „Wörter" als feste Begriffe der Grammatik und des Lexikons sind nicht leicht als unmittelbare und sichere Träger rein-dramatischer Wirkungen anzusprechen, während sie natürlich mimisch, d. h. schon im Sinne einer charakterisierten Sprache (s. unten S. 407 ff.) wirken können. Wohl aber

[1]) Geist und Kultur in der Sprache (1925), S. 246 ff.
[2]) Vgl. E. Boucke, Wort und Bedeutung in Goethes Sprache (1901).

Digitized by Google

können sie in bestimmten Verbindungen innerhalb eines angesprochenen Begriffsfeldes mit seiner Atmosphäre die dramatische Bewegung in einem Augenblick auffangen und weiterleiten, indem sie selbst gleichsam dramatisch-gegensätzlich behandelt werden, aufeinanderprallen (z. B. als „Oxymora") oder „aus der Linie springen", als gälte es einen zweiten, sinnbildlichen Kampf auf der Wortebene, wodurch wieder Zwiespältigkeit der Sprache als Ausdrucksmittel und als Eigenwesen in wahrhaft dramatischer Weise hervortritt [1]). Darauf muß hingewiesen werden, weil es die Interpretation unter Umständen stützen oder befruchten kann.

2. So können Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftsformen eines Zeitwortes einander gegenübergestellt werden, um verschiedene „Aspekte" derselben Tatsache oder dramatischen Lage zum Ausdruck zu bringen. Ebenso kann ein Zeitwort im Indikativ und im Konjunktiv nach und gegeneinander auftreten; durch die entsprechenden Hilfszeitwörter wie „könnte, möchte, müßte, dürfte, wollte" können die Gegensätze noch unterstützt werden. Wir erinnern auch daran, wie stark Fausts Schicksal, wie sehr der Erfolg der Bemühungen des Mephistopheles von der richtigen Auffassung der Worte abhängt: „Werd ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch, du bist so schön"; in Wahrheit spricht ja Faust nachher die verhängnisschweren Worte in der bedingenden Form der Zukunft aus: Wenn das und das eingetreten wäre, dann „dürft' ich zum Augenblicke sagen" usw. Daß Mephistopheles ihn daraufhin zu Fall bringt, beruht nicht nur auf einem „sprachlichen Mißverständnis", sondern darauf, daß er für Fausts hohes Zukunftsideal überhaupt kein Verständnis haben kann, daß er Traum und Wirklichkeit nicht auseinanderzuhalten weiß. („Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben von deinesgleichen je gefaßt?", hatte ihm Faust schon anfangs zugerufen.)

Ähnlich wie die Wortformen kann das Einzelwort seinen Zauber auf dramatische Weise enthüllen, indem es in verschiedenem Sinne gebraucht wird. Was wir oben als dramatische Mißverständnisse, Umdeutungen usw. darstellten, beruht ja zum großen Teil auf der Mehrdeutigkeit von Worten und Wendungen. Goethe selbst hat diese Tatsache in echt dramatischer Weise ausgesprochen in den berühmten Worten des Mephistopheles an den Schüler über „das Wort" selbst:

[1]) Nur ein paar Beispiele für die dramatische Wirkung solcher „Wendungen": das beziehungsreiche Wort der Orsina in Lessings ‚Emilia' (Akt IV): „Des Morgens sprach der Prinz Ihre Tochter in der Messe; des Nachmittags hat er sie auf seinem Lustschlosse". Ähnlich die „unanständige Gebärde" des Mephistopheles im ‚Faust': „Um dann die hohe Situation ... ich darf nicht sagen, wie, zu schließen." („Aposiopese" mit völliger Umlagerung des Sinnes.)

Digitized by Google

„Denn eben, wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.
Mit Worten läßt sich trefflich streiten,
Mit Worten ein System bereiten,
An Worte läßt sich trefflich glauben,
Von einem Wort läßt sich kein Jota rauben."

Nur scheinbar tritt die Rede in solchem Falle „am Ort"; in Wahrheit ist da eine dramatische Bewegung im Gange, die sich in die Tiefe bohrt und bei dem Zuhörer eine Gegenbewegung hervorruft. Solche Beobachtungen zeigen das Bemühen der dramatischen Rede, der Handlung zu dienen und sie zu ergänzen, zugleich aber mit ihrer Doppelsinnigkeit und mit ihrer Fähigkeit das Letzte gleichzeitig zu verhüllen und anzudeuten, auch dem Vorgang immer wieder „den Mund zu öffnen" und ihn unmittelbar vernehmlich zu machen. In diesem Sinne haben wir noch einiges über die Sprache als Mittel zur indirekten Charakterisierung der Figuren und ihrer Umwelt zu sagen [1]).

c) Die charakterisierende Sprache

(1) Typisch-rhetorische und idiomatisch-mimische Sprache

1. Sophokles war sich dessen bewußt, daß er an die Stelle der prachtvoll-erhabenen Rede des Aischylos allmählich eine charakteristische gesetzt habe, daß es ihm gelungen sei, „im Logos das Ethos" des Sprechers (seine Wesensart oder doch zunächst seine seelische Haltung im Augenblick der Rede, seine Stimmung) zum Ausdruck zu bringen. Während also in der älteren Tragödie der Redner, trotz aller persönlichen Motive seines Handelns und trotz seines Eingespanntseins in eine ganz besondere Lage, doch eben nur das äußerte oder mit einer großen Wucht und Würde vortrug, was „der Mensch" (freilich der tragische Mensch) eben in solcher Lage „zu sagen hatte", nimmt die dramatische Rede auf der Höhe der tragischen Kunst der Hellenen nun auch noch an jener „Besonderung" teil, die noch nichts Zufällig-Einmaliges gibt, sondern wieder zu einer verfeinerten Typisierung, zum „Gültigen" (in irgendeiner Richtung) strebt. Von der Seite der Rede angesehen ist z. B. Kreon in der ‚Antigone' des Sophokles nicht nur die „idealische Maske" der „kalten Königswürde" (Schiller); das ist er mehr in seinem Auftreten, seinem Handeln. Aber zu diesem Handeln nimmt er auf besondere Weise Stellung; in den „Fall" greift er

[1]) Direkte Charakterisierung käme hier nur in Betracht, wenn eine Person die Redeweise der anderen kritisierte oder „parodierte" („nachäffte"), wie z. B. Vansen die Verwunderungslaute der Bürger im ‚Egmont' (IV, „Straße"): Ah! Eh! usw.

Digitized by Google

redend ein und entfaltet hier — in seiner „Sphäre", s. oben S. 407 — eine breite, von Gemeinplätzen strotzende, selbstgefällig aufgeschwellte Redeweise, die von der vornehm-kühlen, ironisch-überlegenen und doch in der Tiefe aus dem Strom geschwisterlicher Liebe zu dem toten Bruder gespeisten Rede der Antigone deutlich absticht. Somit wird uns der Typus des engherzigen Gernegroß (den Sophokles meint) um so anschaulicher und dramatisch wirksamer. Freilich verfällt auch Antigone einmal, an einer viel umstrittenen Stelle, in ein kaltes Räsonnement darüber, warum ihr der Bruder mehr sein müßte als irgend sonst ein Verwandter oder ein ihr nahestehender Mensch; da ragt, wie oft im Drama, besonders in der „überrollenmäßigen Sprache" [1]) der Logos auch einmal über das Ethos hervor; auch das aber ist ein Zeichen dafür, daß es im Drama immer noch um mehr geht als um persönliche Angelegenheiten, daß hier durch den Mund der Figuren — in anderen Fällen des Chores oder seiner Vertreter — einmal eine typische Lebenshaltung — die an sich schon geistiger ist, als diejenige des „neuen Herrn" — mit allen rednerischen Möglichkeiten ihrer Sphäre ausgeschöpft wird. Während die Redeweise der Heldin sich hier und anderswo dem Rhetorischen nähert, streift sie übrigens bei Kreon an das Mimische — ein Gegensatz, der sehr häufig bei der sprachlichen Charakterisierung von Spieler und Gegenspieler wiederkehren wird; wir erinnern an Karl und Franz Moor, Ferdinand und das Paar: Präsident Walter und Sekretär Wurm bei Schiller oder an Faust und Mephistopheles bei Goethe, nicht zuletzt an Hamlet und Claudius bei Shakespeare — denn auch die Stimme des Verstellers wie des Intriganten ist „mimisch" von vornherein. Das Mimische wird so betont-charakteristisch; jedenfalls gehört es einem enger begrenzten, aber reicher ausgestatteten Typus an als das Heroisch-Pathetische in der Sprache des Helden [2]).

Spannungen zwischen dem Logischen und dem Ethischen, zwischen dem Rhetorisch-Pathetischen und dem Mimisch-Charakteristischen im engeren Sinne durchziehen alle hochstilisierten dramatischen Reden. Sie sind es, die uns immer wieder mit hoher Teilnahme an einzelnen Punkten verweilen lassen und die doch zugleich durch ihre mehr als „punktuellen" Werte immer wieder auf die große Linie des Vorgangs hinweisen, der auch durch die charakterisierte Rede mit gefördert wird. Selbst im Rahmen des bürgerlichen Dramas oder des Unterhaltungsstückes und bis hinab zum Schwank strebt die Rede immer nach einer mehr oder weniger tiefen, geist-

[1]) Vgl. P. Tack, Überrollenmäßige Sprachgestaltung in der Tragödie (1931).

[2]) Es ist bezeichnend, daß Schillers großer Realist Wallenstein stärker mimisch, der idealistische Gegenspieler Max aber pathetisch spricht.

Digitized by Google

reichen oder geistreichelnden, witzigen oder witzelnden, bedeutenden oder sich spreizenden Allgemeinheit, die durch ihre Form mehr andeutet, als sie aussagt und als was die augenblickliche Situation der redenden Figuren unbedingt erforderte. Auf der anderen Seite werden wir im Drama mit seinen sichtbaren Trägern des Vorgangs in sichtbaren Räumlichkeiten sehr ungern allgemeinere Wahrheiten, in ganz allgemeiner unpersönlicher Form, vortragen hören; der Sprecher würde hier sichtlich ins „Deklamieren" verfallen, die Darstellung würde zur „Schaustellung" werden. Mit Recht hat Lessing in seiner „Dramaturgie" (Stück 3) verlangt, daß der Schauspieler allgemeine Sentenzen so vorbringen solle, daß sie von der gegensätzlichen Lebendigkeit der Rede, ja von einem dramatischen Umschlag im Augenblick des Vortrages zeugten: der „Allgemeinsatz" will also „mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte" vorgetragen werden; „ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben .... ist die Situation dagegen heftig, so muß sich die Seele gleichsam von ihrem Fluge erholen." Damit ist eine dramatische Wechselwirkung zwischen Vorder- und Hintergrund, wohl auch Tiefengrund in der Rede gegeben, angedeutet durch einen Wechsel des Redetones selbst, in dem Gegensatz zwischen Logos und Ethos.

Eine dramatisch-polare Zweistimmigkeit von meisterhafter musikalischer Fügung beherrscht den ersten Monolog in Goethes ‚Faust' (und zwar schon im ‚Urfaust'), dessen heftige Stimmungsumschläge und dessen rascher Stilwechsel keinesfalls aus dem „zufälligen" Zusammenkommen einzelner „Fetzen" aus verschiedenen Schaffenszeiten des Dichters erklärt werden können [1]). Schon mitten in Fausts polternder Eingangsrede dringt eine dumpfe Klage auf: „Dafür ist mir auch jede Freud' entrissen" usw.; dieser schwermütige Unterton schwingt sich dann ganz rein und voll aus in der Anrede an den Mond, um nachher immer wiederzukehren; so strebt Faust aus dem „dumpfen Mauerloch" hinaus „ins weite Land". Sobald diese Sehnsucht sich regt, werden die Perioden länger, die Sätze fließender, die gleichlaufenden Sätze sprechen allgemeinere Wünsche aus. Aber auch die weiche Klage fordert, besonders am Anfang, nach dem Gesetze der dramatischen Polarität jenen heftigen Ausfall gegen den „Kerker" heraus, der freilich später verstummt, aber als treibende Kraft fortwirkt und noch in der Ablehnung des „Makrokosmos" als ausbrechende Leidenschaftlichkeit nachklingt. Die äußeren Anlässe (Mond, enge Zelle usw.) sind hier nicht „bestimmend", sie bedeuten nur Hilfen, an denen die beiden Stimmen in Faust sich zur lebhaften Äußerung aufrichten.

[1]) Auf Irrwegen ging die Erklärung des Monologes durch Fr. Saran, Zeitschrift für Deutsche Philologie, Bd. 30, S. 508 ff. Vgl. auch G. Roethe, Berliner Sitzungsberichte 1920, S. 642 ff. und mein Buch: ‚Gehalt und Form', S. 327 ff. Ähnliches gilt von den Stilumbrüchen am Anfang von Goethes Fragment: ‚Der ewige Jude'.

Digitized by Google

2. Der reiche Wandel, die gegenseitige Befruchtung und Abstufung der Sprechtöne ist ausschlaggebend auch für das Ganze des Dramas, für die Wirkung des Kunstwerkes als „Sprachkörper", als Vermittler jener dramatisch-menschlichen Leitwerte, die wir im Leben kaum ahnen, im Theater aber mit wonnevollem Schauer auf uns wirken lassen. Zum großen Teile gehen diese Wirkungen von den Motiven und den Werten aus, die ihnen nach ihrem Wesen oder ihrer Behandlung zukommen, durch die Stilisierung aber sozusagen von der sachlichen zur menschlichen Bedeutsamkeit erhoben werden. Das gilt vor allem von den Redeformen, die nach ihrer jeweiligen Art wirken müssen, die aber je nach der Verwendung an einer Stelle des Dramas verschieden behandelt werden. Das zeigt sich in der Auswahl und Ordnung der Wörter, im Satzbau und nicht zuletzt in den Klangwerten, von denen unten zu reden sein wird. Eine Geisterbeschwörung z. B. verlangt ein gewisses „Raunen", ein Schwelgen in oft unverständlichen oder doch abgerissenen, geheimnisvollen Formeln; eine Scheltrede treibt selbst bei einem Faust gelegentlich grobe Schimpfworte, ebenso abgehackte Rufe, herausfordernde Fragen, Übertreibungen u. dgl. hervor. Stoffliche Abwandlungen kommen hinzu. Ein Minnesänger des Mittelalters wird auch im Drama und in der Oper seine Gefühle etwas anders ausdrücken als ein junger Werber unserer Tage oder ein reifer Mann, der „Johannistriebe" verspürt. Hinzukommt, daß alle solche Motive natürlich auch ironisch-komisch so gut wie ernst behandelt werden können und damit auch die Sprache eine andere Färbung annehmen muß, die nun schon zum guten Teil Sache der Registrierung ist (s. unten S. 442 ff.).

Auch wo die einzelnen Motive sich rein auszuwirken scheinen, wird das Drama immer wieder eine gewisse Gegensätzlichkeit verspüren lassen, nicht nur durch die Ironisierung des Geschehens, sondern durch mitschwingende Untertöne, z. B. des Grauens oder des verängstigten Gewissens bei einer Beschwörung; bei Faust regt sich gegenüber dem Erdgeist ein hochmütiges Aufbegehren, was mit dem Werben um die Gunst des Geistes ebenso unvereinbar ist, wie die Ironie, mit der er später dem Mephistopheles gegenübertritt und die eigentlich dem Gedanken an den Pakt widerspricht. Gegensätzlichkeit, äußere und innere beherrscht jedenfalls die dramatische Rede durchaus. Wir verfolgen sie noch in einer bestimmten Richtung.

(2) Sachliche und persönliche Sprache

Auch die charakteristische Rede entwickelt sich ja (wie unsere Beispiele schon zeigten), gemäß der Wesensart des Dramas, nach zwei Hauptrichtungen. Sie dringt einmal von den „sachlichen" Werten des Gegen-

Digitized by Google

standes in die Weite und macht ihn zum Träger überpersönlicher, jedenfalls über den Sprecher und über den Augenblick hinausgreifender dramatischer Energien „objektiver" Art. Auf der anderen Seite heftet sich die Rede an den augenblicklichen Seelenzustand des Sprechers, an seine Stellungnahme zu dem augenblicklichen Gegenstande und dem Vorgang überhaupt; sie sagt dann vor allem, und sagt es schon durch ihre Formen, wie der Mensch das Gegenständliche erlebt und in dessen Tiefen eindringt, indem er seine eigenen Tiefen öffnet. So haben auch an den charakteristischen Reden alle Schichten des Menschen teil und jede wirkt an der Sprachgestaltung des Ganzen und des einzelnen Augenblicks mit. Äußere und innere Gegebenheiten greifen dabei ineinander.

Schillers Wilhelm Tell ist kein beliebiger Freiheitskämpfer, er ist ein Schweizer des Mittelalters, der sich aber von seiner nächsten Umgebung durch das einsame Gewerbe des (zur „Aussprache" wenig geneigten) Alpenjägers absondert; davon zeugt seine gemessen-ernste, etwas schwerfällig-wühlende und hintergründige, dabei wieder fest-bestimmte Redeweise, die sich zu folgenschweren Entschlüssen durchringen kann; er ist aber auch ein freier, selbstbewußter Mann, so wie ein treuer, allzu vertrauensseliger Untertan des Kaisers und der Obrigkeit, ein vortrefflicher (die Ängste seiner Frau leicht wegscherzender) Gatte und ein liebevoller Vater, der seinem Knaben mit feinem pädagogischem Takte Geheimnisse der Schweizer Landschaft deutet, ein zuverlässiger Kamerad und ein immer einsatzfroher Helfer in der Not, der nicht nur „ein verirrtes Lamm vom Abgrund holt". Vom ersten Augenblick seines Auftretens an spüren wir an seiner festen gedrungenen Sprache in grundsätzlichen Dingen seine Überlegenheit über die gesprächig-wohlmeinenden, aber verzagten Mitbürger in ihrer Rat- und Tatlosigkeit. Andererseits ermessen wir, gerade an seiner Sprechweise, seine grenzenlose Verlegenheit in einem wirklichen Konflikt: seine Abweisung der Reverenz vor dem Hute war eine leichte, kaum bewußte Abwehrgebärde. („Wär' ich besonnen, hieß' ich nicht der Tell".) Nun, da die Lage ernst wird, liegt ihm nichts ferner, als sich auf den Rebellen hinauszuspielen; der starke Mann erniedrigt sich zur Bitte vor dem Tyrannen, weil er sich in dieser Lage selbst nicht zu helfen weiß, sie noch nicht innerlich verarbeitet hat; dafür spüren wir an seiner gequälten Sprechweise, wie es in ihm arbeitet. Erst in seinem großen Monolog vor der Mordtat löst sich nachher in rednerischer Weise die rächerische Seele von der sanften wohlmeinenden; zuletzt vereinigen sich beide zum Ausdruck einer höheren Form des Seins; Tell wird zum Schützer und Retter der Seinen, wenn auch durch eine Bluttat. Aber auch jetzt wird er nicht zum Redner.

Wilhelm Tell ist und bleibt eben Alpenjäger aus innerem Beruf: die mit dem gefährlichen, anspannenden und zugleich lösenden Gebaren wesensmäßig verbundenen Elemente der Haltung werden von ihm persönlich bejaht, werden zu Grundzügen seiner Menschlichkeit, die sich auch in seiner Sprache offenbart. Wir sahen oben: Je näher eine dramatische Figur der Achse des Vorgangs steht — und das gilt vor allem von dem Helden

Digitized by Google

oder dem Heldenpaar — um so stärker überwiegt das Menschlich-Typische gegenüber dem Individuellen oder auch Mimischen im engeren Sinne, das bei den Figuren zweiten und niederen Ranges zunimmt und bei den eigentlichen Neben- und Hilfsfiguren durchaus überwiegt. Welch ein weiter Weg von Romeo und Julia bei Shakespeare bis zu Julias Amme und ihrem tölpelhaften Diener Peter. Hier zeigt sich auch, daß selbst in einer Tragödie das Mimische immer mehr oder weniger komisch (mindestens naiv, treuherzig) wirkt, während das Typische durchaus ernst zu nehmen ist[1]). Zwischen jenen Polen verläuft eine Linie über Julias (fast karikiert ernste) Eltern und den heiter scherzenden Mercutio bis zu den Nebenfiguren, die z. T. nur als Maskenhelden mit den üblichen Wortwitzen und Sprachscherzen gekennzeichnet sind. Eine rührende Gestalt ist der Pater Lorenzo, vielleicht auch der Apotheker, beide mit einer schlichten, dem Berufe und der dramatischen Stellung gemäßen, im übrigen etwas „flachen" oder „trockenen" Sprechweise, die doch wieder ihre „persönlichen" Werte hat. Die wahre Kunst der typisch-mimischen (nicht chargierten) Redegestaltung besteht zuerst darin, daß der Sprecher bestimmte Vorstellungen, Bilder, Wörter und Wendungen aus seinem Lebensbereiche — etwa als „Gesprächsmimen" (s. oben S. 404) — benutzt, die aber in eine persönliche Seelenhaltung oder in eine der Lage entsprechende Stimmung eintaucht und bei dieser Vermischung zweier Sprachsphären eine gewisse „Originalität" walten läßt, die dann auch seinen persönlichen Anteil an der allgemeinen Handlung um so deutlicher — und dramatischer — hervortreibt. Da vereinigen sich innere (seelische) und äußere (Standes-, Alters- und National-) Typen u. a. Auch Shakespeares eben erwähnter Pater ist, über seine Rollenwirkung hinaus, ein besorgter, weiser, alter Mann mit einem wahrhaft väterlichen Herzen. Seine ruhige, innig-teilnehmende Sprechweise läßt uns, mit einer Art tragischer Ironie, auf einen Augenblick das Beste für die Zukunft hoffen; solche, nur leise mimische gefärbten Gestalten stehen ja gern an irgend welchem Wendepunkt der Handlung. Ganz entsprechend, nur im dramatischen Gegensinne, wirkt dann der Apotheker, der verarmte und verlumpte, gescheuchte Kerl, der das Gift reicht, wie eine Warnung vor den verderblichen Folgen des angeblichen Heiltrankes.

d) Das Mimische

(1) Der Dialekt

1. Gehen wir auf dem Wege des Idiomatischen, was ja außer einzelnen Figuren mit ihrer Redeweise auch den ganzen Sprechkörper beherrschen

[1]) Wenn das Ernste nicht als übertriebener Typus verhöhnt wird, wie in dem Malvolio in Shakespeares ‚Was ihr wollt'.

Digitized by Google

kann, nur einen Schritt weiter, so gelangen wir in das Gebiet des Mundartlichen im engeren Sinne, wozu natürlich auch der Gebrauch des Jargon (z. B. des schnoddrigen Berlinisch, bei E. v. Wildenbruchs Köhne Finke in den ‚Quitzows', bei Hauptmanns Maler Braun in den ‚Einsamen Menschen' und bei Sudermanns Geschäftsreisendem in der ‚Schmetterlingsschlacht') gehört, ferner das Vorkommen von Sprachstörungen oder sprachlichen Unfertigkeiten (wie bei dem alten Akim in Tolstojs ‚Macht der Finsternis', bei dem alten Huhn in G. Hauptmanns ‚Pippa' oder bei Christian Wach in R. Dehmels ‚Menschenfreunden"). In der Nähe steht aber auch das „halbe" und „falsche Deutsch" des internationalen Gauners Riccaut bei Lessing, das Polnisch-Deutsch der Piperkarcka in den ‚Ratten' und das Italienisch-Deutsch des Tagliazoni in dem ‚Glashüttenmärchen' von G. Hauptmann. Alle diese stark idiomatischen Ausdrucksweisen zeugen freilich von irgendeiner menschlichen Minderwertigkeit oder einer Unzulänglichkeit dem Leben gegenüber, die eine wirkliche dramatische Tätigkeit ausschließt, ihre Träger also mehr an den Rand der Darstellung drängt oder sie nicht recht zur Entfaltung kommen läßt [1]). Ähnliches gilt von den mundartlich sprechenden oder das Hochdeutsche (bzw. die Schriftsprache) mehr radebrechenden Figuren, besonders Dienern, Fremden usw., die kaum Teil an der wirklichen Handlung mit ihren Verwicklungen, geschweige an dem Vorgang mit seinen Problemen haben. Alle solche Gestalten sprechen sozusagen „bloß ihre Mundart".

2. Anders liegt es, wenn alle Figuren oder gerade die beherrschenden, letzthin entscheidenden Gestalten das Idiom reden und menschlich-dramatische Werte von besonderer Art damit aussprechen, die durch andere Mittel nicht so ergreifend auszudrücken wären. Sie reden dann „sogar Mundart": im Volksstück sind es gerade die Sprecher der reinen oder der gesteigerten Mundart, die neben anderen Figuren (die sich der Schriftsprache bedienen oder sich ihr bis zu einem gewissen Grade annähern) das unverdorbene, auch dramatisch hochwertige Menschentum vertreten, wie Valentin Holzwurm in F. Raimunds ‚Verschwender' oder der Steinklopfer in L. Anzengrubers ‚Kreuzlschreibern'. In beiden Fällen bildet sich dann, auch mitten in der „groben" mundartlichen Rede, eine Art von Hochsprache aus, wenn solche Figuren aus ihren innersten Erfahrungen sprechen, zu Fragen der Weltregierung oder zu einzelnen ernsthaften Konflikten Stellung nehmen usw. Mag dem Laien vielleicht auch ihre Mund-

[1]) Auch Dehmels ‚Menschenfreunde' sind zwar von hohem Ethos getragen und technisch gut aufgebaut, ermangeln aber der eigentlich dramatischen Schlagkraft, weil ihr „Held" eben — kein Held ist.

Digitized by Google

art dann wie übersetztes Hochdeutsch klingen, in Wahrheit fängt der Dichter nur Entwicklungsmöglichkeiten ab, die in jeder aus dem Herzen quellenden und vom Verstande regierten Redeweise verborgen liegen – und aus denen sich ja auch die Schriftsprache im tiefsten Grunde (freilich nicht ohne Anlehnungen an Fremdsprachliches und linguistische Pedantereien) entwickelt hat. Und auch sie bedarf ja, wie wir zeigten, der dramatisch-dichterischen Stilisierung; warum nicht auch der Dialekt?

Es gibt heute genug Dramen neuerer Dichter (besonders aus Schlesien, Österreich und Niedersachsen), wo die Mundart „ernstgenommen" wird, wo sie die Grundlage der Darstellung bildet. Auch hier freilich können sich Schriftdeutsch (oder Umgangs-Hochdeutsch) und Mundart redende Menschen wie zwei Parteien oder doch Schichten gegenübertreten. Wir erinnern an G. Hauptmanns ‚Schluck und Jau' (im komischen) und ‚Rose Bernd' (im tragischen Sinne), während die Unterschiede im süddeutschen Drama (z. B. bei L. Thoma) kaum so scharf hervortreten, weil hier auch die „Gebildeten" ein stark mundartlich gefärbtes Hochdeutsch sprechen, dem z. B. H. Bahr besondere Wirkungen verdankt. Bei ihm treten auch wohl Sprecher verschiedener Mundarten auf, z. B. Rheinisch neben Österreichisch. Immer wird da die eigene Mundart als das „Natürliche", Menschlich-Reichere und -Tiefergreifende gelten, das sich neben der „Zivilisation" behauptet. Das zeigt sich vor allem, wenn nur einzelne Figuren aus der „höheren Welt" in die volksnahen Schichten eindringen; sie werden dann immer abstoßend oder doch lächerlich wirken, wie der hochmütig-engherzige Konsistorialrat in H. Behnkens ‚Düwelsbook' mit seinem anmaßenden Kasernenhofton oder der schwadronierende Geschäftsreisende in Hauptmanns ‚Webern' — beide sind durchaus „chargiert", ja karikiert. Immerhin kann in mundartlichen Dramen auch die Gestalt eines Pfarrers oder eines Lehrers als Vorkämpfers einer hohen Gesinnung in wirre Verhältnisse hineinragen. Man denke an L. Anzengrubers ‚Pfarrer von Kirchfeld' und an sein ‚Viertes Gebot', wo mehrere Mundartschichten aufeinanderstoßen (Städtisches und Ländliches) und neben dem trefflichen jungen Geistlichen noch der überlegene Robert Frey ein (höchstens leise mundartlich gefärbtes) Schriftdeutsch redet. So wird die Haupthandlung, die in verwickelten Verhältnissen spielt und deren Träger sich in ihrem eigenen Leben nicht leicht zurecht finden, von der Seite des Einfachen, Schlichten, Natürlichen oder auch des Gemeinen und Niedrigen her beleuchtet. Alle diese sprachmimisch so scharf bestimmten Gestalten tragen viel zur Schaffung der Atmosphäre bei. Leise erinnert sei noch an Gretchens ungrammatikalische Sprechweise in Goethes

Digitized by Google

‚Faust', besonders in ihren ersten Szenen, während sich nachher ihre Rede (in der Verzweiflung und im Durchbruch zu ihrem Glauben) auf beträchtliche Höhe erhebt.

3. Aus dem Voranstehenden dürfte denn auch hervorgehen, um was es in dem eigentlichen Mundart-Drama geht: bei Anzengruber und L. Thoma, wie bei G. Hauptmann oder bei Gorch Fock und Boßdorf. Es gilt jene urgewaltigen und sich in Gegensätzen gefährlicher Art entfaltenden Strömungen aus dem Urgrund der Menschenseele, die zwar auch letzthin das Geschehen im hochdeutschen Drama beherrschen, deren Wucht und Mächtigkeit aber, deren Dämonie oder deren Reinheit durch die Zivilisation und ihre „gebildete" Sprache weithin versteckt wird. Das echte, nicht maskenartig wirkende Dialektdrama entspricht dem Bemühen [1]), unsere innere Welt nach der Seite des meist Verschleierten hin zu erweitern und zu vertiefen: die mundartliche Rede weiß unserem Leben überhaupt stärkere, unmittelbare Kraft zu geben, hier und da ihm auch feinere Gefühlstöne abzugewinnen, wie sie ja auch die niederdeutsche Lyrik eines Klaus Groth aufweist. Freilich zeigt ein Vergleich zwischen Hauptmanns ‚Webern' und der reinen Dialektfassung (‚De Wawer'), daß auch die Mundartdarstellung schon einigermaßen auf unser Verstehenkönnen hin stilisiert sein muß, wenn wir ihr wirklich folgen, von ihr ergriffen werden sollen. L. Thomas Sprache in seinen köstlichen bayrischen Einaktern will geradezu gelernt sein, wenn dem (norddeutschen) Zuschauer nicht die feinsten Nuancen der Rede und die menschlichen Symbolwerte des Vorganges entgehen sollen.

(2) Weitere mimische Sprechweisen

1. Neben der dialektischen Sprache stehen andere, mehr oder weniger mimische Sprechweisen, die wir noch im übertragenen Sinne als „Mundarten" bezeichnen können. Auf die Standes- und Berufssprachen haben wir schon gelegentlich hingewiesen. Eher ständisch als mundartlich gefärbt (übrigens auch wieder in sich abgestuft) ist die Sprache Werners und Justs in Lessings Lustspiel. Sie hebt sich wohltuend ab von dem aalglatten ‚Geschäftston' des Wirtes und selbst von Franziskas gefälligem Geplauder, das wie ein Ableger von Minnas Sprechweise wirkt. Wir rühren damit an die soziologische Schichtung der Rede, die uns z. B. in Schillers Hofmarschall von Kalb den lächerlichgespreizten Hofmann, in G. Hauptmanns Bruno (‚Die Ratten') den Auswurf der Großstadt (das Unter-

[1]) Vgl. L. Anzengruber über seine österreichischen Bauern, Briefe (her. von A. Bettelheim), Bd. 1, 1902, S. 186 und 291. Dazu meine Besprechung, Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht, Bd. 16, S. 640 ff.

Digitized by Google

menschentum) zeigt. Aber auch bei Schiller finden wir z. B. im ‚Wallenstein' eine verschiedene Ausweitung und Höhenlage in der Sprechweise der einzelnen Soldaten, je nach ihrer Charge und militärischen Bedeutung.

2. Dazu kommen z. B. sprachliche Unterschiede etwa nach den Altersstufen, wobei vor allem die Grenzfälle (das Kind, mit dem Jüngling — und der Greis) darstellerisch berücksichtigt werden.

Die Kindersprache hat zuerst (nach längst vergessenen glücklichen Versuchen P. Rebhuns in seiner ‚Susanna', 1535 oder Chr. Weises in seinem ‚Masaniello', 1683), Lessing in seiner ‚Sara' (1755) und danach H. W. Gerstenberg in seinem ‚Ugolino' (1768) eingeführt; während Lessings Arabella ziemlich altklug redet (fast wie eine jüngere Emilia) und nicht über den Lessingschen Bezirk der scharf-antithetischen Rede hinauskommt, wird Gerstenberg bei dem Jüngsten der Ugolino-Söhne dem Kindlich-Naiven schon besser gerecht. Weit darüber hinaus kommt freilich der junge Goethe mit der schlechthin meisterlichen Redegestaltung des Knaben Karl in seinem ‚Götz'. Hier ist nicht nur eine kindliche Naivität gestaltet, die dem düsteren Weislingen ihre Fröhlichkeit gegenüberstellt; dieses Kind ist zugleich deutlich charakterisiert; aus solchem, von der Tante verzärtelten „Schoßkind" wird kein Götz („sonst ging er mit in Stall"), nicht einmal ein Georg. Und doch spricht uns dieses Kind eben als Kind unmittelbar ans Herz: seine menschliche Unzulänglichkeit ist gemildert und fast rührend [1]) behandelt durch seine kindliche Unbeholfenheit gerade in sprachlichen Dingen (vgl. die Erzählung vom „Frommen Kinde"). Der kleine Wolfgang Goethe war gewiß ein Kind von anderer Art, wenn auch gerade kein „Reutersjunge"; aber er hat auch diese Gestalt durch „geniale Antizipation" geschaffen, wie die dämonische Figur seiner Adelheid mit ihrer listig-verhaltenen, bald ins Gleisnerische, bald ins Brutale verfallenden Sprechweise.

Diese Gabe, das „Andere" zu sagen, mangelte dem jungen Schiller. Echte Kindertöne fehlen seinen ersten Dramen, wie ja auch kaum echte Frauentöne hier angeschlagen werden. Auch von der Infantin im ‚Don Carlos' (IV, 9) vernehmen wir kein einziges kindliches Wort. Erst spät ist es dem Dichter des ‚Tell' gelungen, besonders dem jüngeren Sohne des Helden ein paar warme Herzenstöne zu entlocken, die das Gebiet der „naiven" Kindersprache nicht überschreiten.

Dagegen ist Schiller von Anfang an der Dichter einer abgeschlossenen und tatenfrohen Jünglingsseele — freilich sind seine Heldenjünglinge

[1]) Nur rührend ist die unvergeßliche Gestalt des kleinen Prinzen Arthur in Shakespeares ‚König Johann'.

Digitized by Google

schon „näher dem Manne". Während sich hier echte dramatische Rhetorik frei ausströmen kann (die in diesem Falle durchaus angebracht erscheint, wenn wir uns nur in die Welt des Dichters versetzen), ist die Behandlung der Übergangsstufe zwischen Kind und Jüngling, des „adulescentulus" sehr viel schwieriger. Schiller hat eine solche Gestalt erst in seinem Walther Tell versucht und sie auch da sehr wenig belebt. Vielleicht hätten die später unterdrückten Samborszenen des jungen Demetrius das Versäumte einigermaßen nachgeholt. Aber Schillers Sprechweise ist an sich sehr wenig geeignet, die halben, gebrochenen Töne aufzufangen und zu stilisieren (auch sein Kosinsky spricht eher wie ein unreifer Jüngling, als wie ein Heldenknabe). Dennoch lagen auch für diese dramatische Redeweise in Schillers Jugendzeit bereits sehr beachtliche Ansätze vor.

Gerstenberg hatte in seinem ‚Ugolino' die Sprechweise des Anselmo und des reiferen Francesco voneinander und von der des Vaters und des Kindes merklich abgehoben und die Aufgabe in gewissem Grade gemeistert. Er gab damit Anregungen und Vorbilder für den viel berufenen Opferknaben in Klopstocks ‚Hermannsschlacht' und für Lessings ‚Philotas', die aber beide weit bewußter und eigentlich wie verkleinerte Helden reden. Der wahre Fortsetzer und Überwinder Gerstenbergs war erst wieder der junge Goethe mit der Prachtfigur seines Reiterknaben Georg, dem ganz selbständigen, verjüngten Ebenbilde Götzens, der auch sprachlich durchaus zwischen dem Kinde und dem jugendlichen Manne steht. Als halbes Kind von vornherein zu einer gewissen Untätigkeit genötigt (was denn auch in seiner ersten Szene bedeutsam unterstrichen wird), kann sich der werdende Held nur redend betätigen, aus ihm spricht seine unbedingte Treue zu Götz und ein dumpfer Tatendrang, der sich freilich nicht in berauschenden Bildern eigener Heldentaten ergeht. Um so mehr glauben wir ihm sein jugendliches Aufbrausen in der Abschiedsszene auf der Burg und nachher seinen schönen Reitertod. Der Held steht zu ihm in ähnlichem, aber in reinerem Verhältnis wie Wallenstein zu Max, den er wohl auch zum Kriegshelden heranwachsen sah und dem er später nachruft: „Die Blume ist hinweg aus meinem Leben" (‚Tod', V,3). Alle ausgesprochenen Jünglinge im Drama weben schon durch ihre Sprache einen geheimen Dunstkreis um die Handlung: einen Kreis, den der handelnde Mensch durchstoßen muß, an den er aber immer wieder wie an seine eigene verlorene Jugend, an die Unberührtheit seines Gemütes zurückdenkt: sie vertreten eine Welt vor dem (notwendigen) Kampfe, aber auch vor dem (ebenso notwendigen) Abstand von dem Ideal [1]).

[1]) Vgl. Fausts Selbstschilderung seiner Jünglingszeit im ‚Osterspaziergang', aber auch schon vorher, am Ende der ‚Osternacht'.

Digitized by Google

Wenn die Jugend unbefangen, naiv, wohl auch einmal keck und ehrfurchtlos reden kann, so spricht das Alter gern in sehr bewußten, trockenen, hier und da schrillen Tönen seinen Geiz, seine Gründlichkeit oder sein Festhalten am Hergebrachten, nicht selten auch eine milde, überlegene, letzten Endes doch das Leben bejahende Weisheit aus. Wir denken noch einmal an die komische Verzweiflung des Molièreschen Harpagon, deren Ausbruch keine logische Folge, kein echtes Gefühl zeigt, sondern in eklem Gezeter verpufft; von einer tragischen Vereisung zeugt die monotone Grabesstimme des Großinquisitors in Schillers ‚Don Carlos', der für menschliche Regungen nichts mehr übrig hat. Aus dem alten Attinghausen im ‚Tell' dagegen spricht der alte Held, der von der Jugend die Fortsetzung seines Lebenswerkes erwartet; was die Schwächlichkeit des alten Moor adelt, ist seine Versöhnlichkeit; sie vernehmen wir auch aus dem Munde des Musikus Miller (besonders Luise gegenüber), des Kommandanten von Eger Gordon im ‚Wallenstein' und wieder Attinghausens: da ist Eindringlichkeit ohne rechte Kraft, die in sich selbst zu verströmen droht, ähnlich wie in der Stimme des Chores bei den Alten, der auch so oft aus Greisen (oder auch aus edlen, aber schwachen Frauen) besteht; hier wird die innere „Welt" des Dramas von der anderen Seite angefaßt, um die Tat des Helden auch im Spiegel einer geistigen Überlegenheit zu zeigen, der doch jeder echte Anteil am tragischen Tun versagt bleibt. Die beiden „äußersten" Lebensalter stehen teils vor, teils über dem tragischen Schicksal; beide aber lenken unser eigenes Urteil, da wir ja selbst außerhalb des Vorgangs stehen, auf ganz eigene Weise: so können Knaben-, Frauen- und Greisenstimmen zusammenklingen, um die „menschliche" Stimme des Dichters vernehmen zu lassen und das dank ihrer „mundartlichen" Charakteristik, die ihren Lebensbreiten und Gesichtskreisen entspricht. Unser Hinweis auf den Chor erinnert uns noch einmal an die oben kurz berührte ständische und soziologische Abstufung der Sprechweise. Der Chor vertritt, auch in Schillers ‚Braut', nicht nur das reifere Alter gegenüber der stürmischen Jugend, sondern zugleich die Denk- und Sprechweise der Dienerschaft in tragisch-heroischen Angelegenheiten (s. oben S. 294 ff.). Auch in seinen besten, gehaltvollsten Reden bleibt der Chor gleichsam im Mittelmäßigen stecken; seine Rede kann sich wohl zu hohen religiösen und moralischen Betrachtungen aufschwingen — mehr als diejenige der immer in ihrer Leidenschaft befangenen Helden — aber sie kann den Zug der tragischen Größe oder (bei Aristophanes) der überwältigenden Komik weder deuten noch selbst anschlagen. Die Reden des Chors wirken immer auf irgendeine Weise parodistisch, auch dann, wenn er durchaus „recht hat". Wir messen im Drama mit anderen Maßen als im bürgerlichen

Digitized by Google

und selbst im politischen Leben und unser Herz gefällt sich in den kräftigeren Wellenschlägen des eigentlichen Vorganges, die aus der Heldenrede zu ihm dringen.

3. Wenn aber die Sprache der Chöre, der edeln Begleitmannschaft usw. eine ruhigere, oft etwas verblasene Allgemeinheit atmet und sich über die Lebendigkeit der eigentlich dramatischen Rede auf eine andere Ebene, oft bis auf eine beträchtliche Höhe erhebt (wo noch das Gegeneinander der Ideen, der beherrschenden Weltmächte von fernher vernehmlich wird), so deutet die Sprache der „kleinen Leute" von vornherein an, daß sie ebensoweit unterhalb der eigentlichen Handlung stehen. Wenn die chorartigen Begleiter vielleicht eher eine warnende Fürsorge oder gemessene Teilnahme äußern, so kann die Sprache der Dienerschaft Treuherzigkeit oder (etwa im französischen Drama) eine gewisse Weltklugheit, auf der anderen Seite freilich auch (z. B. bei den Sklaven des römischen Lustspiels) Verschlagenheit und Verschmitztheit atmen oder (wie die Rede der irischen Hauptleute im ‚Wallenstein') von engstirnig-berechnender Selbstsucht zeugen.

4. Immer bewegt sich diese Redeweise in einem engeren Kreise, den sie auf eine mimisch-reizvolle Weise ausschöpft und den wir halb unbewußt zu der Sprachsphäre der höheren Figuren in eine gegensätzliche Beziehung setzen. Nach außen hin „beschränkt", im Inneren gern „ausgeweitet", entsprechen solche Szenen den „Ruhepausen" der Handlung und gönnen uns auch in unserem sprachlichen Mitgehen sozusagen eine „Atempause", wonach wir den vollen Klang der hohen Rede wieder um so eindringlicher vernehmen. Wo solche Zwischenszenen fehlen, wie in der hohen Tragödie der Franzosen, fühlen wir uns leicht ermattet. Zu der charakterisierenden Rede gehört auch der Versuch einer geschichtlichen Sprachgebung, der seit Goethes ‚Götz' (in dem freilich das Mundartliche neben dem Schriftdeutschen des 16. Jahrhunderts noch überwiegt) und neuerdings seit Hauptmanns ‚Florian Geyer' immer wieder gewagt wird. Die hohe Aufgabe einer solchen Sprachbehandlung, die auf epischem Gebiete E. G. Kolbenheyer sprach-schöpferisch gemeistert und J. Winkler (z. B. im ‚Dr. Eisenbart') mit köstlichem Humor verwendet hat, besteht wiederum darin, Urgründe des menschlichen Seins, die durch unsere „moderne Kultur" vielfach überdeckt, ja verschüttet worden sind, noch einmal zu öffnen und Lebensströme aus ihnen emporrauschen zu lassen; wo eine solche Vertiefung im menschlichen Sinne, wo solche „Vergegenwärtigung" nicht gelingt, bleibt es wohl bei einer archäologischen Spielerei, die ebenso einseitig, mimisch, so maskenartig wirkt wie eine unlebendige Mundartdichtung.

Digitized by Google

Natürlich kann solche „Maskerade" beabsichtigt sein, wie in dem „Helena-Akt" und in den Alexandriner-Stücken des 4. Aktes von Goethes ‚Zweitem Faust'. Immerhin ist sie auch da wieder gegensätzlich behandelt und zeugt von der Polarität einer solchen Sprachform, wie wir sie schon bei der Alterssprache usw. kennenlernten. Die „griechische" Redeweise im 3. Akt dringt an Tiefen unserer eigenen Seele, die sich nicht wohl anders anrühren ließen; sie weckt Lebenskräfte auf, während die kaiserliche Welt absolutistischer Färbung schon durch ihre Reden als „versteinert" und „überholt" dargestellt wird; zugleich ist jene Sphäre von aufbauenden und erhebenden, diese aber (besonders in den Reden des Erzkanzlers) von dämonisch-niederziehenden Kräften erfüllt. Jene verlangt einen „großen" frei ausschwingenden Sprechton, diese eine abgezirkelte, bald lauernde und bohrende, bald hämisch-triumphierende Redeweise: stofflicher Inhalt, seelischer Gehalt und Sprachform stimmen auch hier aufs schönste zusammen. So zeigt sich wiederum die dramatische Rede, gerade dank ihrer charakterisierenden Kraft, als ein Wesensbestandteil und eines der Hauptdarstellungsmittel des Dramas überhaupt. Überall verrät sie (schon durch ihre innere Gestaltung) Gegensätze, Widersprüche oder Umschläge, welche die dramatische Bewegung erregen, fortpflanzen und steigern, obwohl gerade die charakterisierende Rede immer zunächst „am Ort zu treten" scheint. Ist sie doch von besonders anschaulicher Art, indem sie sich jeweils nach dem besonderen Gegenstand, nach der Situation oder nach der augenblicklichen, stimmungsmäßigen oder wertenden Auffassung des Geschehens abwandelt. So wenig aber sich die dramatische Rede überpersönlicher Art von der höheren Umgangssprache ins Nebelhafte oder auch nur ins Hymnische entfernt, so wenig darf die charakterisierende Sprache eintauchen in Plattheiten und Niederungen der Alltagsrede mit ihrer Breite und Nichtigkeit; sie bewegt sich immer sozusagen mindestens eine Hand breit oberhalb derjenigen Sprachlinie, auf der im Leben (im täglichen oder im geschichtlichen Leben) derartige Vorgänge, wie das Drama sie bringt, sich abzuspielen pflegen; selbst im phantastischen, im Märchen- und Ideendrama, wo der Gegenstand schon eine erhöhte Redeweise mit sich bringt, hat die dramatische Behandlung ihr eigenes Gepräge, indem sie wiederum (neben den sachlichen und geistigen) die eigentlich menschlichen Werte gegensätzlich und triebmäßig hervorleuchten läßt — jene redbaren Werte, die selbst einer gewissen Höhe und — auch in der Mundart — eines gemessenen Abstandes bedürfen, um vernehmlich und wirksam zu werden. Deswegen läßt etwa F. Raimund seine Genien mit Menschen menschlich reden, und fügt auf der anderen Seite mimisch sprechende, „niedere" Geistergestalten in sein Pandämonium von Wiener

Digitized by Google

Art mit ein. Ähnlich ist aber auch die Geisterwelt in Goethes ‚Faust' und in Ibsens ‚Peer Gynt' sprachlich behandelt.

e) Die bildliche Rede im Drama

1. Wie die Figuren (oder „Personen") eines Dramas an lebendige Charaktere erinnern, aber niemals deren volle Rundheit und Mannigfaltigkeit gewinnen dürften, ohne die Geschlossenheit der dramatischen Welt zu gefährden, so muß auch die charakteristische Rede immer wieder in das sozusagen Überpersönlich-Menschliche einlenken, um eben jene Welt mit ihrer eigentümlichen, dünnen und doch erfüllten Atmosphäre zu sichern. Dazu dient zunächst das „überrollenmäßige Sprechen", von dem oben die Rede war: im Grunde nur eine dem „outrierten" Charakter des Dramas gemäße Übersteigerung dessen, wozu unsere Rede schon im Leben hinneigt, besonders wo wir „eine Rolle spielen" möchten! In derselben Richtung wirken andere Kräfte der Sprache, deren wir nur kurz zu gedenken haben, soweit sie im Drama besondere Wirkung üben. Eine dieser sprachlichen Erscheinungen ist die bildliche Rede, die zwar der dichterischen Rede an sich eignet und hier schon eine wesentliche Steigerung der Umgangsrede nach der Seite der Anschaulichkeit bedeutet, die aber im Drama ganz eigene Bedeutung gewinnt.

Schon durch seine szenische Darstellung drängt ja das Drama immer zur Bildgebung hin. Es wäre verwunderlich, wenn diesen, von lebhaften Bildzeichen aus sich entwickelnden und in einzelnen Punkten gleichsam auf Augenblicke (in „Posen") erstarrenden Bühnenbildern nicht auch eine starke Bildlichkeit der Rede entspräche. Über das Bühnenbild wird an anderer Stelle unserer Arbeit zu sprechen sein. Hier müssen wir uns auf die bildliche Rede im Drama beschränken.

Die Bildersprache und die Bildgebung überhaupt — in den beiden Formen des Darstellungs- und des Vergleichsbildes — dient in der dramatischen Dichtung noch weniger als in den anderen Gattungen sozusagen äußerlichen Zwecken; dazu gehört einmal die anschauliche Vergegenständlichung eines Vorganges, die in beschreibender Prosa besser ihren Platz hätte; dazu gehört weiter der Schmuck der Rede, den nur gewisse, zeitlich und räumlich begrenzte Stilarten (auf besondere Weise z. B. das Barock mit seiner Emblematik) anstreben, endlich auch das sinnliche „Ergötzen" des Hörers oder Lesers, dem freilich das Epos eher nachgehen kann, weil ihm die unmittelbare Gegenwartswirkung der Erscheinungen auf der Bühne fehlt; noch heute erfreut sich der Leser an der Fülle und Schönheit der Homerischen Gleichnisse, die insofern schon dem Hörer im Altertum entgegenkamen, als sie meist aus einer „bürgerlichen", jedenfalls nicht-

Digitized by Google

heroischen Sphäre stammten. Sie schufen zwischen dem Dichter und seinem Gegenstande eine Zwischensphäre, worin ein immerhin gesteigertes, scharf gesehenes und verwesentlichtes Leben herrscht; sie dienten dann auch der echt poetischen Wirkung, wie wir es an einer mit Bildern erfüllten sentenziösen Rede Schillers aus der ‚Braut von Messina' beobachten konnten (s. oben S. 390). Auch in diesem Falle aber ist jedenfalls von keinem behaglichen Verweilen der Bildrede in sich selbst die Rede und die poetischen und die besonderen gattungsmäßigen Darstellungsziele bedingen auch hier Auswahl und Ordnung, Fülle und Größe, Farbe und Stimmung. Erst recht aber weist jedes Bild im Drama, das zunächst einen Punkt zu beleuchten oder zu beleben scheint, zugleich in die Weite oder auch in die Tiefe. Das gilt von dem Darstellungs- wie von dem Vergleichsbilde. Das gesprochene Darstellungsbild kann sich auf Gegenwärtiges beziehen und die redbaren Werte des Bühnenbildes oder der Bühnenhandlung (oft in gegensätzlichem Sinne) betonen und ausdeuten. Der so anschaulich geschilderte Garten von Belriguardo in Goethes ‚Tasso' ist eben kein gewöhnlicher „Hofgarten", so wenig wie der von Aranjuez in Schillers ‚Don Carlos' oder der von Fotheringhay in der ‚Maria Stuart' (III, 1). Die Lieblichkeit, das Einladende und scheinbar Befreiende wird eigens hervorgehoben und wir ahnen, dank der „umwertenden" Einstellung des dramatischen Menschen in uns, daß diese Anlagen noch anderes zu bedeuten haben, daß sie die Schauplätze heftiger Kämpfe werden können, daß die innere Welt der äußeren nicht entspricht, daß die scheinbare Freiheit von sichtbaren und unsichtbaren Kerkermauern eingeschränkt sein kann; schon die äußerst gewählte Sprache der Freundinnen am Anfang von Goethes Drama läßt uns ahnen, daß ihre Freude eine Frucht hoher Kultur ist und daß der Seidenfaden der Sitte, der das Ganze umzirkt, durch Leidenschaft zerrissen und das schöne Bild gestört werden kann. So schafft die bildhafte Rede mit an der dramatisch-geladenen Atmosphäre.

2. Wenn hier ruhende Gegenstände mit dramatischen Energien fast unmerklich, nur wie durch ein Ahnen der Seele erfühlt werden, das eine kluge zweistimmige Sprachbehandlung zu locken vermag [1]), so kann andererseits ein bewegtes Bühnenbild, besonders von mimischer Art, durch bildnerische Behandlung dramatisch höchst fruchtbar gemacht werden. Wir erinnern an die von den schwersten Seelenkämpfen zerrissene Medea, die bei Grillparzer das unschuldige Treiben der ahnungslosen Kinder beschreibt, ehe sie sich zum Morde entschließt (s. oben S. 378). Dramatisch

[1]) Wie deutlich spricht z. B. die dunkle Gegenstimme der Hanna in Schillers Stuart-Szene (III, 1).

Digitized by Google

bewegte Bilder auf der Bühne sind vor allem die Gebärden der Menschen, deren Wirkung auf die Gegenpartei uns durch die Sprache vermittelt wird. So verstehen wir Fausts gewaltigen Ausbruch in der Szene ‚Trüber Tag, Feld', wo er die hämisch-grimmige Poesie des Mephistopheles beschreibt und sich damit von ihm kräftig zu lösen beginnt — nicht ohne daß eine Erinnerung an die frühere Beschreibung seines teuflischen Gesellen und seiner „Physiognomie" durch Gretchen in uns aufsteigt. Ebenso beschreibt Mephisto das Gebaren seines Gegenüber: „Greifst du nach dem Donner?" Das alles wirkt innerlicher als eine stumme Geste auf Grund einer „Bühnenanweisung"; es wirkt als mimisches Element.

Es kann dazu auch ein malerisches treten, besonders, wenn wir an bewegte Geschichtsbilder oder an abgelöste Erinnerungen denken. Die Beschreibung des spanischen Königtumes und seines Konseils, wie sie die Regentin in Goethes ‚Egmont' (IV, 1) gleichsam „auf dieser Tapete gewirkt sieht", ist von dramatischem Feuer erwärmt und gar „der hohläugige Toledaner mit der ehernen Stirne und dem tiefen Feuerblick" wirkt wie ein Gefäß verderblicher Dämonien. Zugleich blicken wir in die bewegte Seele der Regentin hinein, wie die Beschreibung des Bildes der Emilia Galotti durch Lessings Prinzen weit mehr die Leidenschaft des begehrlichen Liebhabers als die Züge des angebeteten Mädchens „malt". So dient das beschriebene „Bild" ja immer zur Entfesselung dramatischer Energien, wie auch in der köstlichen Beschreibung des zerbrochenen Kruges durch Frau Marthe Rull in Kleists Lustspiel. Die gattungsmäßige Lebhaftigkeit wird hier noch dadurch unterstrichen, daß die Sprecherin dauernd „umspringt" von dem Gesehenen zu dem, was man nicht mehr sieht, und von der Schönheit der ursprünglichen Darstellung zu der Erbärmlichkeit ihrer letzten Trümmer [1]).

Den Übergang zwischen dem Gesehenen und dem bloß in der Ahnung, in der Erinnerung, in der Ferne erschauten Bilde zeigt die „Mauerschau", wie man, im Hinblick auf das Homerische Epos (‚Ilias' Buch, III) vor allem die Beschreibung kriegerischer Vorgänge nennt, die sich hinter oder neben der Szene (als halbverdeckte Handlung) abzuspielen scheinen. Von der Höhe herab beobachten die brandenburgischen Offiziere den Anfang der Schlacht von Fehrbellin in Kleists Drama. Die dramatisch-kriegerische Erregung wächst hier dauernd, so daß wir den Aufbruch des Prinzen schon mit einer gewissen Ungeduld erwarten. Mehr von mimischer Art sind die Kampfschilderungen in Goethes ‚Götz' (Akt III: „eine Höhe mit einem Wartturme") die uns doch für das Leben des Helden zittern lassen, und

[1]) Über das Gemälde als dramatisches Dingmotiv vgl. A. Köster, Das Bild an der Wand (Sächsische Sitzungsberichte).

Digitized by Google

vollends die Kampfmeldungen im Schlußakt von Schillers ‚Jungfrau von Orleans', da sich denn die inzwischen angesammelten Energien, nicht ohne den Beistand höherer Mächte, in der Sprengung der Ketten durch die Heldin entladen. Wir sind da in eine höhere Atmosphäre hineingewachsen. Das alles sind bewegte Bilder, von innen wie von außen angesehen. Wo diese innere Bewegung fehlt, da fesseln sie uns nicht, wie die Schilderung der Ritterspiele in der ‚Maria Stuart' (am Anfang des 2. Aufzuges) beweist – und vielleicht beweisen soll. Aus diesen höfischen Kreisen ragen die Seelen nicht in das Dramatische hinein.

Sehen wir diese verschiedenen „Bilder" (deren Typenreihe sich inhaltlich vermehren ließe, ohne daß neue Wesenszüge hervorträten) genauer an, so stellen wir fest, daß sie nirgends die Grundlage für Gemälde abgeben könnten, daß ein Maler oder Zeichner sie erst nach den Gesetzen seiner Kunst umstilisieren müßte. Abgesehen davon, daß überall gleichzeitig gesehene Züge (nach Lessings ‚Laokoon') in aufeinanderfolgende verwandelt sind, was der Art unserer Rede entspricht, geben die Dichter nur „Bildfetzen" und immer nur solche, an denen nicht sowohl bildhafte Schönheit, als dramatische Kraft sich offenbart. Insofern ergreift der Dramatiker solche Züge des anschaulichen Vorgangs, die der Bildnerkunst (vielleicht auch der Mimik des Schauspielers) nicht unmittelbar zugänglich sind, die sich aber auch nicht ohne weiteres aussprechen lassen, ohne an Wucht und Bedeutsamkeit zu verlieren. Die besprochenen Bilder sind also im Sinne von Otto Ludwig „Ausdruck des Unaussprechlichen" (s. unten S. 425).

3. Ähnlich wie diese beschriebenen oder dargestellten Bilder wirken denn auch im Drama die vielen Vergleichsbilder, sei es in der Art von ausgeführten Gleichnissen, sei es in der von neuen und darum wirksamen Metaphern. Diese können zu ganzen Bildfeldern zusammentreten und dann durch ihre Häufung oder durch die Zerstreuung gleichartiger Bilder über das Ganze des Dramas sehr stark atmosphärisch wirken. Sehr fein weist z. B. H. Pongs darauf hin, wie stark bei Shakespeare oft Metapher und „Bildzeichen" (Bühnenbild) zusammenwirken, einander vertiefen und beleben. So stellt er in die Mitte des ‚Hamlet' das Schauspiel im Schauspiel, die Darstellung des Giftmordes, als augenfällige Verdichtung des dramatischen Themas: „Die Welt ist aus den Fugen" (welches durch das andere Bild bedeutsam ergänzt wird: „Dänemark ist ein Gefängnis"); dazu treten dann in der Sprache Hamlets (als seine persönliche Bildsphäre gleichsam) die vielen „Bilder von Vergiftung, Zersetzung, Krankheit und Fäulnis"; so „legt sich ein beklemmender Bann über den ganzen seelischen Raum des Dramas". Ebenso beherrschen, wir können wohl sagen, zwei

Digitized by Google

Brennpunkte die Achse des ‚Macbeth'; die Ermordung des Königs und die Erscheinung des blutigen Banquo, „worin Macbeths unbewußte Blutphantasie" sich verrät: dem entspricht eine das ganze Stück durchziehende Fülle von Blutbildern und Bluthinweisen [1]). Wie vor allem die Sprache des Affekts immer wieder nach Bildern aus bestimmten Stoffkreisen oder einer seelischen Sphäre greift, hat wiederum Otto Ludwig eindringlich geschildert und dabei hervorgehoben, wie sich die reine Sprache der Übersteigerung, ja der Übertreibung mit der Bildersprache bei Shakespeare zu einer höheren phantasiemäßigen Einheit zusammenschließt:

„Ein unübertrefflicher Meister ist er darin, das Unaussprechliche auszusprechen, überschwengliche Gefühle, bei denen der Mensch, der sie hat, verstummt, weil er keine Worte finden kann, die seinem Fühlen adäquat wären. Die Worte, die Shakespeare ihnen leiht, sind, verständlich genommen, zuweilen Unsinn, Bombast; das würde aber, wenn solche Gefühle sich ausdrücken könnten, dieser Ausdruck allemal sein. Und es bleibt kein anderes Mittel als das Shakespeares — nur daß es wenigen zu Gebote stehen wird, diese Zustände zu versinnlichen und dem Zuhörer mitzuteilen. Bloße Gebärden des Schauspielers tun es nicht, und der Phantasie des Zuschauers kann man nicht zumuten, die Pausen zu ergänzen ... Phantasie ist das eigentliche Werkzeug des Dichters; wenn der Mensch das Spiel der Phantasie, wie es Gedanken- und Gefühlsfolgen begleitet, fixieren könnte, so würde dies das unmittelbarste Gedicht geben. Etwas Ähnliches tut Shakespeares Sprache im Dialoge. Gefühle darzustellen hat er kein anderes Mittel als die Darstellung entsprechender Phantasiebilder und Nachahmung von Rhythmus und Ton der Gefühle im Mittel der Sprache" [2]).

So dient die bildliche Vergleichsrede dazu, uns über den „Moment" oder „Gegenstand", auch über das Bühnenbild zu erheben zu den Hintergründen, aus denen der eigentliche Vorgang entquillt. Die Phantasie wird damit auf mittelbare Weise und doch sehr energisch in eine bestimmte Richtung gelenkt und auf einen Gesichtspunkt hingedrängt, von wo aus sie die Geschehnisse der Handlung im Lichte des Vorgangs und zugleich im Sinne des Dichters betrachten muß, wenn anders sie fähig ist, eine Strecke weit mit dem Dichter zu gehen. So ergreifen uns die Vergleiche des Dichters nie unmittelbar, etwa durch den sinnlichen Anschauungswert des zum Vergleich herangeholten oder durch die stärkere logische oder sinnliche Erhellung des besprochenen Gegenstandes — sondern immer nur durch unsere Erhebung in jene geheimnisvolle Sphäre, da sich in dem einzelnen,

[1]) Vgl. H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. 2, besonders S. 525 und 527. Sehr fruchtbar wäre eine gründliche Musterung Heinrichs von Kleist; einstweilen verweisen wir auf O. Fischers Behandlung des ‚Guiskard-Problems' (1912) und Berthold Schulze, Kleists ‚Penthesilea' oder von der lebendigen Form der Dichtung (1912).

[2]) Schriften, Bd. 5, S. 137 f.

Digitized by Google

scheinbar festgehaltenen Punkt bereits wieder die vorwärtsdrängenden Triebkräfte des Dramas melden. Ähnliches gilt von anderen Darbietungsmitteln der dramatischen Rede, wie der Dichter sie verwendet.

f) Chorische Elemente der dramatischen Sprache (Das Lyrische und das Sentenziöse)

1. Der Erhebung der dramatischen Rede und des ganzen Vorganges zu einer gewissen Allgemeinheit oberhalb der „gemeinen Wirklichkeit" dient bei den Griechen und bei einigen späteren Dichtern wie Schiller (neuerdings bei C. Langenbeck u. a.), vor allem der Chor, dessen dramatische Funktion (als Figurengruppe) wir oben bereits betrachtet haben. Aber auch in dem chorlosen Drama hat er sichtbare Spuren hinterlassen; nicht nur in Gestalten wie des Vertrauten oder (im Lustspiel) des Räsonneurs, sondern in der eigentümlichen Neigung der dramatischen Sprache, wieder nach anderen Seiten, als z. B. zum Bildlichen „auszuschwärmen", sich gelegentlich zu übersteigern, damit dem Ganzen Fülle und inneres Gewicht zu verleihen und die redbaren Werte in ihrer eigenen Atmosphäre auftauchen zu lassen.

2. Um sich das zu vergegenwärtigen, muß man immer wieder auf Schillers bedeutsame Vorrede zu seinem Chordrama zurückgreifen. Danach legt es die lyrische Sprache des Chores dem Dichter auf, verhältnismäßig die ganze Sprache des Gedichts zu erheben und dadurch die sinnliche Gewalt des Ausdrucks zu stärken: „Nur der Chor berechtiget den tragischen Dichter zu dieser Erhebung des Tons, die das Ohr ausfüllt, die den Geist anspannt, die das ganze Gemüt erweitert. Diese eine Riesengestalt in seinem Bilde nötigt ihn, all seine Figuren auf den Kothurn zu stellen und seinem Gemälde dadurch die tragische Größe zu geben." Wenn also jede poetische Rede schon von hier aus in irgendeinem Maße lyrische Werte trägt (denn Lyrik ist nun einmal die Urform des Dichterischen), so hat die dramatische Rede seit den Tagen der Griechen noch eine ganz besondere Stelle in der Nähe oder im Reiche der Lyrik inne. Jeder Spieler hat mit seiner Rede irgendwie Anteil an dem immer mitschwingenden Chorisch-Lyrischen, das die persönlichen Empfindungen des einzelnen zur „allgemeinen Weihe erhebt", indem der jeweilige Anlaß und Gegenstand des lyrischen Enthusiasmus zum menschlichen Symbol wird und der Ausdruck der Erregung eine gewisse Allgemeingültigkeit erhält.

Mit dieser Verallgemeinerung des Besonderen geht auch hier wieder Hand in Hand die polare Wirkung der dichterischen Sprache, die einerseits den Gefühlsgehalt eines einzelnen Punktes, besonders eines gewissen Haltpunktes der Handlung, kräftig ausschöpft, um dann andererseits das

Digitized by Google

Gefühl sogleich über diesen Punkt hinausgreifen zu lassen, um damit wieder der Beleuchtung der durchgehenden Linie, sowie ihrer Steigerung in dem Sinne menschlicher Bedeutsamkeit zu dienen; ja, verschiedene lyrische Punkte dieser Art spiegeln, wie z. B. die Kette der Chorgesänge in der griechischen Tragödie, den ganzen Vorgang in einer eigentümlichen Brechung: durch die Macht der Sprache wird er hier gleichsam auf die Gefühlsebene projiziert und greift uns dann so stark ans Herz, daß uns auch der tatsächliche Vorgang als solcher zum wahren Erlebnis wird. Damit ist die Rolle des Lyrischen im Drama schon angedeutet und wir verstehen, wie schwer es dem Dichter, der es ganz ausscheiden möchte (worauf ja gewisse Tendenzen unserer Zeit hinzielen) letzten Endes doch werden muß, einen dramatischen Vorgang, wie der junge Goethe sagt, „zum Gefühl zu entwickeln" [1]), d. h. uns wirklich dafür zu erwärmen und unser Herz mit dem des Helden schlagen zu lassen.

So sind oder werden denn die lyrischen Werte im Drama immer, über den einzelnen Fall hinaus, auf das Gemeinschaftliche oder Menschliche bezogen; auch Theklas ergreifender Seelenschmerz bei Schiller endet mit jener furchtbar-ironischen Feststellung: „Das ist das Los des Schönen auf der Erde." Ähnlich verwandelt sie ja in ihren Liedern das eigene Schicksal in Bilder von balladesker Art und weittragender Bedeutung. Solche Lieder, welche die augenblickliche Stimmung des Sprechers gleichsam ablösen und in mythischen u. a. Phantasiegebilden abfangen, um jenseits des bloßen Affekts die Schwingungen der Seele in ihrer eigenen Sphäre um so stärker auszugießen, beherrschen ja die große Dramatik Shakespeares und unserer Klassiker, Goethes und Schillers von Anfang an (vom ‚Götz' und vollends vom ‚Egmont' oder von den ‚Räubern' an bis zum ‚Faust' und ‚Wilhelm Tell'). Sie wirken immer „chorisch" (nicht nur „individuell"), weil sie die Atmosphäre des Moments auffangen. Aus dem Zusammenhang herausgerissen, verlieren sie ihre Wirkung, falls wir nicht beim Vortrage den dramatischen Hintergrund aus der Erinnerung ergänzen.

Aber gesungene Lieder sind nur der äußerste Fall chorisch-lyrischer Redegestaltung im Drama. Sie fehlen z. B. in den beiden großen Frauendramen Schillers. Doch werden sie hier (in ‚Maria Stuart' III, 1 und in melodramatischer Form in der ‚Jungfrau von Orleans' IV, 1) ersetzt durch freie Gebilde im Anschluß an das lyrische Monodrama, das ja auch den Schluß des ‚Egmont' weithin beherrscht [2]). Es ist bezeichnend, daß die

[1]) In dem „Sokrates-Brief" an Herder von Ende des Jahres 1771.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz über ‚Proserpina' in der Zeitschr. „Das deutsche Drama", Bd. 5, S. 78 ff. und die Festausgabe von Goethes Werken, Bd. 8, S. 191 ff. und 572 f.

Digitized by Google

lyrischen Ergüsse in dieser wie in der Liedform weniger Ruhepausen der dramatischen Erregung bringen als die Seele zu bedeutsamen Entschließungen, zu inneren Überwindungen und dgl. aufreizen [1]). Auch das Weidenlied, bei dessen Klängen Shakespeares Desdemona sich entkleidet, entströmt der durch Othellos rohe Vorwürfe verängstigten Seele, die sich zu schweren Erlebnissen rüstet. So rechnet Johanna mit sich selber ab in der entscheidenden Stunde ihres Lebens: jede Reflexion würde hier versagen; das ganze Erleben muß in das Gefühlsleben übernommen und hier, in heftigen Gegenbewegungen, noch einmal durchgekostet werden. Abseits von dem politischen Leben mit seinen brutalen Machtmitteln findet sich der todgeweihte Egmont auf lyrischem Wege, durch einen großen „Aufschwung" der Seele zu sich selber und damit zu seiner wirklichen Aufgabe an seinem Volk zurück.

Das aber ist der Sinn jedes geheimen Mitschwingens lyrischer Erregungen in der dramatischen Rede: es geht hier wie in der Bildrede weder um äußeren Schmuck, noch um Ruhepausen der Leidenschaft oder Beschönigungen des Schicksals, sondern um Äußerungen der tiefsten Schichten unserer Menschlichkeit, aus denen alle großen Entscheidungen hervorquellen, um sich im entscheidenden Augenblicke noch einmal Luft zu machen und Sprache zu erlangen. In diesem Sinne ist z. B. die echt lyrische Anrede der Antigone des Sophokles an das ihrer harrende „Brautgemach" zu verstehen: nicht im Sinne eines Weichwerdens der Seele, die nun doch einmal vor dem Tode erzittert, sondern als eine letzte Stärkung, wobei die innersten Schichten der Persönlichkeit mit in den einmal gefaßten Entschluß einbezogen werden: „Trotz alledem muß dieser Weg gegangen werden." Die dramatische Logik ist die poetische Offenbarung und zugleich Verhüllung der höchsten Vernunft, die sich in einer logischen, wenn auch gesteigerten Rede nicht äußern kann.

3. Der antike Chor hatte aber noch eine andere Aufgabe, die von dem dramatischen Zwie- und Einzelgespräch mit übernommen und durch die sprachliche Formgebung gelöst werden mußte. Schiller schreibt dem Chore eine „reinigende" Kraft zu, da er „die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sich selbst mit poetischer Kraft ausrüstet". Es handelt sich hier natürlich nicht um jene Reflexion, aus der heraus die dramatischen Figuren handeln oder womit sie ihre Handlung begleiten, sondern um jene allgemeineren, mehr mittelbaren Gedanken, mit denen sie ihr Handeln, ihr Schicksal und die Welt überhaupt bewerten: da regt sich im Denken das höhere, das überpersönliche Menschentum im

[1]) Auch Klopstocks lyrisches Drama ‚Tod Adams' wäre in diesem Zusammenhange zu nennen.

Digitized by Google

Ich, das über den eigenen Handlungswillen hinausgreift und zu sich selbst Distanz gewinnt. Auch dieses „Denken" hat eine Seite, die sich durch die Lyrik nicht ausdrücken läßt, die sich aber in der Rede behauptet. Der Chor ist nach Schiller „kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff; aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, die durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen". Es liegt auf der Hand, daß diese Art der Reflexion, einer einzelnen Figur in den Mund gelegt, stark an das „überrollenmäßige Sprechen" (S. 408) erinnert. Immerhin gibt es da noch Unterschiede. In jenem Sprechen haben wir bisher mehr ein rednerisches Herauswachsen über die augenblickliche Lage, einen übersteigerten und weiter ausgreifenden Ausdruck des jeweiligen Grundgefühles gesehen, der aber doch immer noch an das Ich und seine Situation gebunden war. Das Chorisch-Reflektierende dagegen steht gleichsam oberhalb der Rolle und greift „repräsentativ" in menschliche Lebensgebiete hinüber, die zwar mit der augenblicklichen Lage des Sprechers nahe verwandt, aber nicht mehr eigentlich die seinen sind. Damit wird dann ein ganzes Feld von Gedanken abgeschritten, das den eben jetzt erörterten Hauptgedanken mit einschließt, sich aber nach allen Seiten oder doch nach einer Seite hin von ihm zu entfernen, sich auszubreiten scheint.

Blitzartig wird da von einer Stellung zur anderen hinübergeschritten; der Menschengeist öffnet sich in seiner ganzen Tiefe und scheint nicht mehr bloß an die Rolle und den Augenblick gebunden zu sein, sondern gleichsam im Freien zu schweben. Dahin gehören so oft getadelte oder angezweifelte Reflexionen wie die des Hebbelschen Kandaules über den „Schlaf der Welt", aber auch die Klagen von Schillers Wallenstein (in seinem großen Monolog) wegen der Macht der Gewohnheit über das Menschengeschlecht, auch vieles in den letzten Reden von Goethes ‚Egmont' und ‚Faust' und manches in den großen Monologen von Shakespeares ‚Hamlet'.

Besonders wirksam ist ein solcher Durchbruch der Reflexion zu letzten allgemeinen Erkenntnissen, wenn sie sich zur dramatischen Sentenz verdichtet[1]). Gerade hier läßt sich zeigen (s. oben S. 390 f.), wie die Re-

[1]) Über die Rede des Kandaules vgl. O. Walzel ‚Hebbel-Probleme' (1909), S. 72 ff. Über Schiller verweise ich auf die bedeutende Arbeit von Paul Niemeyer, Die Sentenz als poetische Ausdrucksform an Hand der Sentenz in Schillers Dramen (1932). Auch N. betont die nicht-rationale, sondern poetisch-

Digitized by Google

flexion, um „zu sich selbst zu kommen", in einer Art von dramatischem Integrationsvorgang alle Schichten der Menschlichkeit durcheilen kann. Dazu muß sie freilich in dem dramatischen Geschehen des Auftrittes begründet sein; wenn sie sich auch oft plötzlich über ihre Höhenlage hinaufzuschwingen scheint, zieht sie doch schließlich nur die letzte Folgerung aus ihr, indem sie ein Schlaglicht auf die Situation wirft. Wo die Sentenz nicht sorgfältig vorbereitet oder dramatisch entwickelt wird, sondern scheinbar „aus der Pistole" geschossen kommt, da handelt es sich doch immer um einen dramatischen Umschwung des Sprechers von ruhiger Betrachtung zu hoher Erregung des Gefühls oder umgekehrt — wie das schon Lessing theoretisch ausgeführt hat (s. oben S. 409). Das ist nur dadurch möglich, daß die echte dramatische Sentenz kein Erzeugnis kalten, grübelnden oder rechnenden Nachdenkens, auch kein Aufgreifen von „Jedermanns Gedanken" ist, sondern immer einer raschen, von starken Gefühlsströmungen begleiteten Wendung von einer seelischen Schicht zur anderen entspringt. Auch mit einer gewissen fordernden Schroffheit des Ausdruckes erweist sie sich als Erzeugnis echt dramatischen Geistes; sie ist nie einseitig-doktrinär, sondern spielt immer mit ihren eigenen Gegensätzen (nach Gehalt und Stimmung), die im Hintergrunde aufzuleuchten scheinen, und mit dem, worauf sie erwidert oder worauf sie (als Entgegnung) zu warten scheint [1]).

Darum kann sie, über die einzelne Person hinausgreifend, zu dem Kampf der Anschauungen in der Form der Stichomythie führen (s. oben S. 393 f.), wo es sich ja auch nicht um rein persönliche Geistesblitze oder um das Ausspielen von Gemeinplätzen handelt, sondern stets um scharfe, in der Lage begründete Gegensätze, die jeweils von verschiedenen „Aspekten" aus ins Feld geführt werden, damit beide Parteien eine gewisse Sicherheit gewinnen. Auch die Stichomythie erinnert insofern noch an das „Chorische" als sie kaum je eine wirkliche Entscheidung im Verlaufe des Vorgangs herbeiführt, sondern immer im Wortgefecht über und neben der eigentlichen Handlung stecken bleibt, von wo aus aber die Bühnenvorgänge in einem höheren, allgemeineren Lichte erscheinen [2]).

schöpferische Natur der Sentenz, die aus einem rein ästhetischen Bedeutungs-Erlebnis erwächst und objektive, zielwirkende Gültigkeit mit einer einmalig-unmittelbaren (meist überraschenden) Prägung verbindet.

[1]) Wo keine Entgegnung erfolgt, wie in dem Schillerschen Beispiel (S. 390 f.), da fühlen wir deutlich, daß der Dichter selbst der Sentenz oder einer Sentenzenfolge mit tragischer Ironie gegenübersteht, die ja auch nachher in den Chorgesängen zum Ausdruck kommt.

[2]) „Chorisch" in diesem Sinne ist dann auch die „Witzelei", mit der Bediente oder Räsonneurs, vor allem Nebenfiguren die Haupthandlung (oft im „Bei-

Digitized by Google

Was die chorischen Bestandteile der Rede im Verein mit anderen Stilmitteln anbahnen, das wird zu Ende geführt in der letzten, entscheidenden Formgebung des Dramas durch den Vers oder durch eine künstlerisch behandelte Prosa.

KAP. X. DIE KLANGFORMEN

Vorbemerkung

Alle bisher gemusterten Redeformen erlangen ihre dichterische Wirkung auch im Drama erst unter der deutlich-vernehmlichen oder der „stillen" Mitwirkung der Klangwerte, die hier, wie überall in der Sprache, zunächst unsere Sinne reizen, weiterhin aber unsern Geist beschäftigen, unsere Seele erregen und unser Gemüt in bestimmte Richtung lenken. Sie verrichten dieses Werk, indem sie auf eine eigentümliche, fast magische Weise mit der geistig-seelischen Wirkung der reinen Inhaltswerte zusammengreifen. In der dichterischen Rede begegnen sich die menschlichen Werte von hüben und drüben und schließen sich jeweils zu einer höheren Einheit zusammen, die hier natürlich von dramatisch-gegensätzlicher, stürmisch vorwärtsdrängender Art sein muß.

Die Klangwerte selbst entwickeln sich nach drei Hauptrichtungen, die durch ihre Nähe zum geistigen Inhalt der Rede gegeneinander abgestuft erscheinen. Es sind Lautung, Rhythmus und Tonführung (Register). Unter ihnen übt die erste zunächst eine starke, unmittelbar-sinnliche Wirkung aus, die sich wohl auch auf Kosten des Inhalts breit machen oder den Inhalt nur von einer bestimmten Seite her berühren könnte, um sich gleichsam spielend um sich selbst zu bewegen. Im Drama sind solche Nebenwirkungen besonders schädlich und stören den Gesamteindruck. Wie jeder Dichter, so wird gerade der Dramatiker vielmehr auf die feinen Ausdruckswerte achten, welche die Lautgebung in jedem Wort unserer Sprache hervortreibt, und zwar immer zur Stärkung der seelischen Inhaltswerte nach Breite und Tiefe.

Noch deutlicher wird das Zusammenstimmen der äußeren Schallformen mit den inhaltlichen Ordnungs- und Aufbauformen im Rhythmus, der sich niemals ungestraft um seiner selbst willen, z. B. auf tänzerische Weise betätigen wird; gerade im Drama wird er sich immer mehr oder weniger dem Pulsschlage des Dichters anpassen; vom Inhalt her werden dann auch die scheinbar nur-sinnlichen Werte der rhythmischen Folge eine eigentümliche menschliche Vertiefung erfahren [1]).

seite") kritisieren. In diesem Sinn vertritt auch die „lustige Person" des älteren Volksdramas (Pickelhering, Hanswurst und ihresgleichen) in einem gewissen Grade den Chor.

[1]) Sehr stark ist die Auswertung des Rhythmus in der Dichtung des jungen Goethe, der ja körperliche Bewegung so gern zum Symbol der geistigen macht. Vgl. aber auch den Eingang des ‚Zweiten Faust': „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig", ferner den Anfang der „Walpurgisnacht" im ersten Teile des ‚Faust'. Aus der älteren Dichtung ragt ein Beispiel hervor wie Paul Gerhardts ‚Mein Herze geht in Sprüngen'.

Digitized by Google

Am merklichsten wird das Übergewicht des Geistig-Seelischen über die reine Sinnenwirkung in der Registrierung oder Tonführung. Sie schließt alle lautlichen und rhythmischen Wirkungen, aber auch alles das mit ein, was E. Sievers, mehr vom physiologischen und psychologischen Standpunkt aus, als „Schallformen" beschrieben hat. Sie kann aber allen diesen „Qualitäten" des Klanges im einzelnen Falle sehr verschiedene Wirkungen abgewinnen und bleibt darum immer aufs stärkste an den jeweiligen Inhalt mit seinen seelischen Werten gebunden.

Wie übrigens die Registrierung auf das Mitgehen von Lautung und Rhythmus angewiesen ist, so gibt sie diesen wieder reiche Gelegenheit, ihre eigenen Reize zu entfalten. Wir erinnern noch immer an den ersten Monolog Fausts, wo besonders die beiden Anreden an den Mond und an das „Mauerloch" eben sehr verschieden registriert sind. Zu der verschiedenen seelischen Tonführung passen im ersteren Falle die reinlich fließenden Dipodien mit ihren weichen Selbstlautern und ihren langausschwingenden Sätzen, im zweiten Falle die polternden, hammerschlagartig einherwuchtenden „Versfüße", die dumpfen u- und au-Laute, die ganze, mehr abrupte Sprechweise.

So wirkt sich in Wahrheit die Klanggestaltung des Dramas wie jedes großen Sprachkunstwerkes immer gleichzeitig nach den drei besprochenen Richtungen aus. Dennoch ist es von Wichtigkeit, sie zunächst getrennt zu behandeln.

§ 1. DIE LAUTUNG (und das Melos)

1. Die unmittelbare Wirkung einzelner Laute und Lautreihen können wir am schönsten in der Lyrik beobachten, zunächst im singbaren Liede, weiterhin aber auch in der Spruchdichtung, wo sie ja Schiller mit wahrer Virtuosität verwendet hat. Nicht kalte Laut-Malerei herrscht da, wie z. B. in Bürgers ‚Hohen Lied von der Einzigen':

„Wonne weht von Tal und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan,
Weht vom glatten Wasserspiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel
Des Piloten Wange an."

Da spielt die Sprache mit sich selber und der Dichter kokettiert mit seinem Können. Wie anders die Laut-Symbolik in Schillers ‚Glocke', z. B. bei den Schilderungen der Feuersbrunst oder des Begräbnisses. Es liegt auf der Hand, daß in den „pragmatischen Dichtungsarten", der erzählenden und der dramatischen, die mittelbare Art der Laut-Auswirkung überwiegen wird, so daß sie weniger an ursprüngliche Interjektionen oder unter starker Mitwirkung des Rufes oder der Schallnachwirkung, an gewisse gewaltige Klangwörter anschließt, sondern sich als Folge mitschwingender ganzheitlich verbundener Gefühlsnoten bei Vorgängen der Wahrnehmung, des Urteils, vor allem des Willens einstellt. Nur wo die dramatische Dich-

Digitized by Google

tung entschlossen ins Lyrische übergeht, wie z. B. in den Chorgesängen in Schillers ‚Braut von Messina' (z. B. in der eindrucksvoll-gegensätzlichen Schilderung von Frieden und Krieg: „Schön ist der Friede!" usw.) reißt die reine Lautung vermöge der Harmonie der Vokale und der konsonantischen Fügung vorübergehend die Herrschaft im Gesamteindruck an sich und erlaubt, indem sie ihr „lyrisches Prachtgewandt" um die auf einen Augenblick verdeckte Handlung webt, unserem Geist eine gewisse Ruhepause, die nur durch wesentlich konventionelle Vorstellungen usw. ausgefüllt wird, während das Gefühl sich in mächtigen Wogen (immer noch dramatisch-gegensätzlich) entfaltet.

In allen anderen Fällen geht die Lautwirkung bescheidener nebenher und unterstützt die geistige Wirkung der Rede nur von seiten des Gefühls; dabei wird der Dichter kaum je, wie in der „reinen Lyrik", unmittelbar zu Worte kommen; seine Stimme wird im Drama stets durch die Persönlichkeit des Sprechers, durch dessen augenblickliche Lage und Stimmung, also durch die dramatische Situation und nicht zuletzt durch das Gesamtgepräge des Werkes gebrochen erscheinen, wie ein Lichtstrahl, der gefärbte Fenster durchbricht.

Wir vergleichen ein lyrisches Klangbild in Schillers ‚Glocke': „Aus der Wolke ohne Wahl zuckt der Strahl" mit seiner unheimlichen Wirkung der harten Vokalfügung (o—a—u—a) und seinem hiatusartigen Mitlauterumschlag (l–z, dann die Häufung cktd, rstr) mit einer Stelle in dem eben genannten Drama, die wir oben (S. 390) unter anderen Gesichtspunkten betrachten, aber hier noch einmal anführen müssen:

„Das ist der Liebe heil'ger Götterstrahl, usw.
Der in die Seele schlägt und trifft und zündet,
Wenn sich Verwandtes zum Verwandten findet.
Da ist kein Widerstand und keine Wahl,
Es löst der Mensch nicht, was der Himmel bindet!"

Wir zeigten oben, wie in diesem prächtigen Stück Schillerscher Gleichnisbildung die erregte Rede gleichsam alle drei Zusammenhänge des Vorgangs durchdringt, vom Wunder des Augenblicks auf unzerreißbare Fügungen des „Seelisch-Verwandten" übergeht und endlich in das Geheimnis letzter Fügungen des „Himmels" hinüberweist; je tiefer diese Gleichnisrede greift, umso mehr treten die lautlichen, ja die klanglichen Werte zurück; wenn am Anfang noch starke rhythmische Wirkungen mitklingen (in dem podischen Aufbau der ersten wie den drei harten Schlägen der zweiten Zeile), so ebbt die Bewegung nachmals ab und das Ganze nimmt einen mehr psalmodierenden als erregten Ton an (Umregistrierung!). Am Anfang finden wir noch, unter der Herrschaft des Schlüsselwortes „Liebe", die hellen Selbstlauter i, ei, a, mit denen ö auf gleicher Höhe steht, um das Goldig-Sonnige des Erlebnisses zu malen, das doch hier kein bloß sinnliches Erleben bleiben darf, sondern alsbald seine eigenen Hinter- und Tiefen-

Digitized by Google

gründe offenbart [1]). So bleibt die Lautgruppe auch am Ende bestehen, aber sie wirkt jetzt gelöster, mittelbarer, aus der Erinnerung an den Anfang heraus, mit leichterem Wellenschlage.

2. Stärkere Bedeutung gewinnt die Lautung (entsprechend der Charakteristik) immer nur da, wo sie weniger allgemeine Gefühlslagen, als charakteristische Einzelheiten, Naturstimmungen u. dgl. malen will, wie am Anfang des ‚Wilhelm Tell', wo sie die Wirkung der erregten Vorstellungen, d. h. ihre dichterische Umdeutung aus dem bloß Sachlich-Erheblichen oder schlechtweg Seltsamen in das Symbolische kräftig unterstützt. Da wird der lyrische Gesang der drei Spieler nach der Melodie des ‚Kuhreihens' mit seinen freischwingenden Lautgruppen plötzlich abgelöst durch eine Mahnrede, worin die Laute nur noch dienende Stelle haben:

„Mach hurtig, Jenni! Zieh die Naue ein!
Der graue Talvogt kommt, dumpf brüllt der Firn,
Der Mythenstein zieht seine Haube an,
Und kalt her bläst es aus dem Wetterloch;
Der Sturm, ich mein', wird da sein, eh' wir's denken."

Da ist die ganze Tonführung beherrscht von der Ahnung des kommenden „Sturmes"; auf ihre Weise, lautlich eindrucksvoll und doch nur der Registrierung dienend, setzen die zunächst mehr „neutralen" u- und au-Laute der ersten Zeile ein; alsbald überwiegen die dumpfen Laute au und o, schrill fällt das i in „Firn" ein (in heftiger Spannung mit „dumpf" und „brüllt");eine Abwendung aus dem unheimlich Grausigen in der Nähe, erkältend, bringt die vierte Zeile mit ihrem Reichtum an flachen, harten Vokalen; und am Ende ist das Rätselhafte da: der Sturm. Das ist dienende und recht eigentlich dramatische Vokalgebung, die schon auf das Kommende, auf Sturm auch im Menschenleben vorbereiten, wenn auch nicht hinweisen soll. Ihre Wirkung verstärken noch die gehäuften, ja „gestauchten" Konsonanten, während sich die Mitlauter in der Eingangsstrophe des ‚Kuhreihens' dem weichen Flusse der Selbstlauter gleichsam willenlos unterordneten. In dem lautlichen Aufbau der ersten und der

[1]) Daß Schillers Rede auch sonst ähnlich gebaut ist und damit dem Wesen des Dramas mit seinem dreifachen Zusammenhang entspricht, zeigt z. B. das Gebet des Königs Philipp in ‚Don Carlos' (III, 5). Das Selbstgespräch beginnt mit dem Gedanken an den „pragmatischen Augenblick", entwickelt dann in realistischer Vergegenwärtigung die Lage (das Verhältnis des Königs zu seinen Räten) und erhebt sich endlich auf eine ideale Höhe mit der Bitte um einen Freund. Vgl. den ähnlichen Aufbau des großen Tell-Monologes (IV, 3) oder auch den Fortschritt vom ergriffenen Augenblick durch ruhigere Überlegung zum hohen Aufschwung der Seele in dem Monolog der Marfa (‚Demetrius', II 1, Schluß).

Digitized by Google

letzten Strophe des Liedes freilich: welcher Wechsel auch da, immer unter dem Einfluß der Registrierung.

So ist auch die Lautgebung im Drama immer auf irgendeine Weise gegensätzlich gestaltet, bald im einzelnen Verse oder in einem kurzen Prosa-Absatz (und meist unter dem Einfluß von raschen Stimmungswechseln oder -abwandlungen), bald in größeren Abschnitten. Wo solche Gegensätze weniger merklich sind, da schwingt leicht die Stimme des Dichters mit, die etwa bei ganz harmonischen Lautgebilden ohne Bruch und Stauung ahnen läßt, daß hier nur eine punktweise Erholung vorliegt und sehr bald ein Umbruch im Gegensinne erfolgen wird. Das alles dient der „dramatischen Lautgebung".

3. Eine Weiterführung der Lautung bedeutet das Melos, der melodische Gehalt der Rede, da verschiedene Tonhöhenwerte sich zu einer oft gegliederten Gruppe zusammenschließen und (im Verein mit dem Rhythmus) ausdrucksvoll wirken. Da die nähere Ausarbeitung dieser Art der Redebehandlung weithin Sache der „Tonführung" ist, sei hier nur kurz darauf hingewiesen. Schon die ersten Worte oder Wortgruppen eines größeren Redeabschnittes entscheiden meist darüber, ob das Ganze in hoher oder niederer Tonlage, mit steigender oder fallender Melodie, in stürmischem Fortschritt oder leiserem Wellenschlage, ob es mehr „dolce" oder „furioso", mehr hüpfend, fließend oder „breit" vorgetragen werden soll. Jedenfalls kommen auf diese Weise besondere melische Werte zustande, die in die Registrierung mit eingehen, aber doch ihre eigenen Reize entfalten. Man unterscheidet deutlich den hellen, kalten, leidenschaftslosen, eitel-aufgeschwellten und dabei „drähnigen" Ton, die öde Monotonie der Rede des Famulus Wagner von Fausts stürmisch daherbrausenden Sätzen, wo alles klingt und schwingt, wo die einzelnen Silben und die Wortreihen in verschiedenen Höhenlagen erklingen und sich zu einem tönenden Ganzen, fast symphonisch zusammenfügen. Es ist gewiß, daß im Drama gern die einzelnen Figuren mit verschiedenem Melos, das zu ihrem „Charakter" paßt, gegeneinander sprechen, daß aber auch der Stimmungswechsel z. B. der Hauptfigur sich in dem Wandel der Melodisierung ausdrückt. Alle diese Dinge können nicht wohl systematisch behandelt werden, ehe wir eine genügende Anzahl eindringlicher Untersuchungen über die Klanggestalt großer dramatischer Kunstwerke besitzen [1]).

[1]) Eduard Sievers unterscheidet z. B. die Sprechweise Fausts und Wagners so, daß er dem ersteren „Verse mit Springikten" zuweist, in denen sich also einzelne Stäbe sprunghaft über die sonstige Höhe des Verses erheben. Das gilt wohl nicht nur von dem dynamischen, sondern auch von dem musikalischen Akzent, was sich an der Rede bedeutender Schauspieler beobachten läßt. Wagner

Digitized by Google

§ 2. DER RHYTHMUS [1])

1. Der Rhythmus der Rede im allgemeinsten Sinne ist der bald freiere, bald stärker geregelte, immer aber fühlbare und ausdrucksvolle Wechsel zwischen (wenigen) stärker hervorgehobenen und (vielen) minder betonten Teilen der sprachlichen Darstellung. Die Zeitspanne zwischen den hochbetonten „Stäben" wird im allgemeinen als „ungefähr gleich" (als „ähnlich") verstanden. Rhythmische Dichtung ist solche, bei der jener fühlbare Wechsel einen Teil der „mittelbaren" Darstellung der Darbietung ausmacht, die durch die Form mehr sagt als durch den Inhalt oder den Inhalt nach der Seite des Gehaltes ergänzt. Fast immer fällt dann der „Akzent" auf solche Teile der Rede, die der Einstellung nach mehr sachlich als seelisch hervorgehoben werden wollen. Während aber in einer logisch oder sachlich bestimmten Rede zwischen den verschiedenen Arten der Hervorhebung Unterschiede der Stärke, der Höhe und der Lautfärbung gemacht und diese Werte zu einem gewissen Gleichgewicht gebracht werden müßten, greift die rhythmische Rede im dichterischen Sinne jeweils einen dieser Leitwerte heraus und ordnet ihm die anderen unter. Das gilt vor allem von der dramatischen Sprache. Durch gleichstarke Hammerschläge werden, wie wir schon zeigten, die Tonsilben gleichsam „ausgewalzt" in einem Verse wie: „Verfluchtes, dumpfes Mauerloch" (Goethe, Faust, im 1. Monolog). Die Phantasie des Hörers wird damit in eine ganz bestimmte Richtung gedrängt, seine Seele fühlt sich in einer gewissen Schicht angesprochen und vollends die minder betonten Teile ordnen sich der Hauptbewegung (einer nach Entladung drängenden Entrüstung) willig unter.

Ähnliches gilt von dem Gefüge des Gedichtes im Ganzen, wie von einzelnen Teilen, Szenen und Gesprächen. Überall wechseln ja stärker betonte und Ruheteile ab; auch während dieser letzteren aber schwingt die erregte Seele in bestimmter Richtung weiter: die Unterströmung, die jetzt vielleicht vorherrscht, ist eine notwendige Ergänzung der Hauptrichtung und läßt sie um so kräftiger hervortreten. Auch die Betätigung einzelner Figuren (man denke an Schillers Mortimer oder Leicester) ist von ähnlichen Rhythmen bestimmt. Der gegensätzliche Charakter des Dramas erweist sich überall in dem Wechsel von schwerwiegenden und leicht-

dagegen spricht, nach Sievers, in „Skalenversen", die stufenweise, in kleinen Intervallen zu einem Höhepunkt oder von ihm herabsteigen. Außerdem neigt, nach Sievers, Fausts Rede zu „tiefen Schlüssen", Wagners Sprache aber zu „hohen Schlüssen" (Jene sind mehr von bestimmender, diese mehr von fragender Art). Vgl. E. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien (1912), S. 52 f. und 67 ff.

[1]) Vgl. L. Klages, Vom Wesen des Rhythmus (1933).

Digitized by Google

schwingenden Teilen der Darstellung, tritt aber in der Abfolge der jeweils an der Handlung beteiligten Seelenschichten, der angesprochenen Wertreihen usw. deutlich zutage. Dazu kommen Gegensätze der Gefühlsäußerungen, der Stimmungen [1]) u. a. Widersprüche unter höherer Einheit, immer wiederholt auf verschiedenen Ebenen (vielleicht mit dem unsichtbaren Zielpunkt einer Art von Spiralbewegung). Das ist dramatischer Rhythmus im weitesten Sinne.

Nach alledem kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die dramatische Rede auch im Kleinen äußerlich und innerlich von dem Gesetz des Rhythmus beherrscht ist. Das gilt einmal von dem Auf- und Abschwellen des Tones in einem Gespräch oder in einem einzelnen „Redeschritt" (Replik), weiterhin aber von der Bewegung der einzelnen Sprachteile, der Verse oder der kleineren Abschnitte der Prosarede. Hiervon wird unten noch des weiteren zu reden sein. Wir nehmen jetzt nur die Einsicht mit, daß es sich in der dramatischen Versrede nicht um die mehr oder weniger genaue Ausprägung eines „metrischen Schemas" handelt; vielmehr wird der poetische Rhythmus das „Normalschema" z. B. des „iambischen" Trimeters (griechisch) oder des Blankverses (germanisch) stets gefällig umspielen, ohne je mit ihm zusammenzufallen. Aus diesem Spiel gewinnt er seine volle Lebendigkeit.

Wir betrachten z. B. die beiden ersten Verse von Goethes ‚Iphigenie':

„Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines" [2]).

Wollten wir diese Verse rein „metrisch" lesen, so würden z. B. im ersten Verse die Tonsilben „aus" und „eu" usw. (auch bei trochäischem Vortrage) gleich stark betont werden wie „Schat-" und „Wip-", ohne daß die Gleichbetonung irgendeinen seelischen Ausdruckswert erlangte; wir denken an den leiernden Vortrag von Schulkindern, die sich ganz dem „mechanischen" Gesetz des Metrums unterwerfen. Umgekehrt zerstörte man in den Zeiten des rohen Naturalismus die Verse, indem man sie zunächst ohne eine durchgehende,

[1]) Vgl. den Wechsel tragischer und komischer Szenen bei Shakespeare. Auch unsere deutschen Klassiker lieben es, z. B. Verzweiflung und Hoffnung, oder Erregung und Beruhigung miteinander abwechseln zu lassen. Vgl. Schiller, besonders ‚Maria Stuart' III, 1.

[2]) Ich bemerke, daß ich diese Verse und weitaus die größte Zahl unserer „Blankverse" nicht „iambisch" lese, sondern sie als Reihen von Trochäen mit Auftakt auffasse. Niemand kann sprechen: „Heraús / in eú- / re Schát / -ten" usw.; viel mehr erfordert der Sinn: „her- / aús in / eúre / Schátten" usw. Der natürliche „Fall" dieser Takte steht in sprechendem „dramatischem" Gegensatze zu dem Aufsteigen des Verses im ganzen, dessen Hauptton auf der letzten oder vorletzten Silbe (oder in der Mitte) zu liegen pflegt. Nicht viel anders steht es mit dem „Fausttverse" (s. unten S. 463 f.).

Digitized by Google

schwingende Melodie sprach und dann, z. B. in der zweiten Zeile, die einzelnen Eigenschaftsworte möglichst flach und tonlos aneinander reihte, um recht bald zu dem „logischen" Beziehungswort „Haines" zu kommen. Die Melodie dieser Verse aber will gefühlt und gegliedert sein und dazu hilft der Rhythmus: die Seele weitet sich bereits in dem Schlüsselworte: „Heraus"; die Stimme nimmt eine gewisse Höhe an, ohne daß etwa die Akzente hier wie Hammerschläge (s. oben) wirken dürften. Sie sind ein reines Wellenspiel, und zwar von milder, „flachwelliger" [1]) nicht von stürmisch-erregter Art; alle logischen Akzente und Gefühlshöhen („rege, heil'gen) beider Verse werden in dieses lockende Spiel mit einbezogen; sie gewinnen damit, als Wellenkämme einer aus der Tiefe aufwallenden, an der Oberfläche aber schon abebbenden Bewegung einen ganz neuen Wert. Ihr melodischer Vortrag entfernt sie weit von aller Alltagsrede, in der z. B. die Häufung der Beiwörter kaum eine Stelle haben dürfte; nur eine dichterische Rede mag und darf sich in so freier Weise ausschwingen, und die eigentliche Rhythmisierung hilft unsere Seele, hilft den Pulsschlag unseres Herzens dahin stimmen, daß wir den Anfang wie den ganzen Monolog von Goethes Heldin „richtig" lesen; auch dramatisch „richtig", indem das schöne Wellenspiel des Vortrags mit dem mächtigen Vordringen des Redeinhalts kämpft.

2. Es dürfte sich empfehlen, schon hier einen kurzen Blick auf den Rhythmus der dramatischen Prosarede zu werfen. Ganz ohne Rhythmus ist, selbst im naturalistischen Drama oder in mimischen Szenen, nur die unmittelbar feststellende und unterrichtende, fragende und antwortende Redeweise, besonders im Unterhaltungston. Aber schon eine Neckerei, eine Herausforderung oder Beschimpfung, auch eine höhnische oder sonst irgendwie betonte Feststellung nimmt, wie im Leben, so erst recht auf der Bühne, gern rhythmische Form an. (Vgl. „Láß dich doch nicht aúslàchen!", oder „er íst aber doch nicht dá gewesen".)

Ganz flach, mit jedenfalls nicht merkbaren Rhythmen, sind noch Gesprächsstücke wie im 1. Akt von Goethes ‚Götz' (die doch eines gewissen Melos nicht entbehren):

Georg: Ach, gestrenger Herr!
Götz: Was hast Du?
Georg: Darf ich nicht mit?

Aber schon Götzens zweite Antwort beginnt wieder rhythmisch stärker zu schwingen: „Ein ándermal, Georg, wenn wir Káufleute fàngen und Führen wègnehmen"; da wechseln sogar Haupt- und Nebenton deutlich ab. Sehr fein ist die Rhythmisierung z. B. in den Streitreden der Bürger im 1. Aufzug des ‚Egmont' über die spanische Besatzung:

„Soest: Gélt! die lágen dir am schwérsten auf?" (mit höhnischer Überbetonung).
Jetter: Vexier' er sich!
Soest: Die hàtten schárfe Einquartierung bei dir. (breit, podisch.)

[1]) Vgl. J. Pfeiffer, Umgang mit Dichtung (2. Aufl., 1938), S. 15 f.

Digitized by Google

Jetter: Halt dein Maúl.
Soest: Sie hatten ihn vertrieben aus der Küche, dem Kéller, der Stúbe. dem Bétte. (podisch = gesteigert!)
Jetter: Du bist ein Tröpf (sprunghaft — kreischend!)

Alle drei Sätze Jetters zeugen von dem für ihn charakteristischen, meckernden, sich überschlagenden Ton am Schluß; seinem aufgeregten Gezeter gegenüber wird Soest immer ruhiger; immer deutlicher wird die gewollte Gleichordnung der Haupttöne seiner scharf geschnittenen, gemessenen Rede (hier mehr Skalen-, bei Jetter mehr Iktenbetonung, s. oben S. 435, A. 1.)

So ist mit dem Rhythmus stets ein melodisches Element verbunden; stark rhythmisierte Rede erinnert, wenigstens von fernher, immer etwas an Gesang. Es ist bekannt, daß Arno Holz über den „heimlichen Leierkasten" spottete, der durch G. Hauptmanns dramatische Prosarede hindurchklänge, wo sie sich noch so naturalistisch gäbe. Daran ist insofern etwas Wahres — und es gilt nicht minder für die Dramen von Holz! — als diese Rede stark zu einer gewissen melodischen Eintönigkeit neigt und in kurzen Pausen merkliche Akzente aufeinander folgen läßt. Wenn man will, kann man freilich die Reden Michael Kramers an der Bahre seines Sohnes in einem gewissen Leierton lesen, d. h. man kann die darinliegende Eintönigkeit (den Ausdruck der seelischen Grundhaltung und jetzigen Lage des Sprechers) wohl übertreiben. In Wahrheit ist auch diese Rede bewegt genug. Glied für Glied bringt eine eigene, ausdrucksvolle Sprechgestaltung mit sich.

In den ‚Webern' erscheint die scheinbar „geradlinige Monotonie" vor allem bei dem alten Ansorge mit seinen ewigen Klagen, die aus tiefster Ratlosigkeit hervorquellen und in einer gewissen Apathie enden. Die Grundform seiner Rede ist der Satz mit vier ziemlich schwachen Hebungen, unter denen jeweils zwei als Stäbe hervorragen können; die Füllung der „Senkung" ist natürlich frei, aber im allgemeinen „mager". Der Sprecher hat keinen großen Atem, es ist, als ob er immer wieder Luft holen müßte. Das „Seufzen" ist ihm zur Gewohnheit geworden. Wir können z. B. beobachten, wie der Rhythmus mit einer „flachen Rede" ohne merkliche Gliederung gleichsam anläuft, um sich deutlich zu rhythmisieren:

Ansorge: „In a àlten Zeíten war das gànz a ánder Ding. Da liéßen de Fabrikánten a Wèber mìtleben." (Auf den steigenden folgt, mit deutlichem Umschlag, ein fallender Rhythmus.) „Heúte, da bringen se alles alleéne durch." (Neuer Ansatz, Übergang zum skalenhaften Predigtton, Registerwechsel. Dieser Ton hält jetzt durch.) „Das kòmmt aber dáher, sprech ìch: (Einlenken in die Viererreihe) D'r hòhe Stánd gloobt nimehr a keén' Hérrgott" (mit Erweiterung um zwei Glieder in der Art des „Schwellverses") „und keen' Teíwel óoch nich. Da wissen se nìscht von Gebóten und Stráfen" usw.

„Móritz / dú bist unser Mànn. / Du kannst lèsen und schreíben. / Du weéßt's wie's um de Weberèi bestéllt is. / Du hast a Hérze fer de arme Wèber-

Digitized by Google

bevèlkerung. Dú sollt'st unsere Sáche amàl in de Hánd nehmen dahier." (Man beachte das anschwellende Wachstum der Sätze.)

Wiederum energisch, aber in einem anderen Sinne, mit einer Art prophetischer Erregtheit redet der alte Hilse. Hier fügen sich meist Viererreihen, unter Umständen mit Aufschwellungen, zu sehr eindringlichen Äußerungen:

„Und dìr, Báumert! dir will ich a Wort ság'n. / Wenn de Alten schwatzen wie de klèen'n Kínder, / da stèht d'r Téiwel uf'm Kòppe vor Freiden. / Und daß ihr'sch wißt! Daß ihr'sch álle wißt: / ích und íhr, mir haben nìscht nicht gemeén. / Mit meín'n Willen sèit'r nich hiér. Ihr habt hièr nach Récht und Geréchtigkeit / nischt nich zu sùchen!" (Meist podisch, dann eine Art Schwellvers.)

Unsere Beispiele zeigen, wie frei das durchgehende Vierer- oder Zweierschema (auch dreigliedrige Rhythmen kommen vor!) im Dienst der dramatischen Bewegung behandelt werden, wie sie sich den feinsten Schwingungen dieser Rede anpassen und sie selbst beleben. Irgendeine führende Note (ein „Schlüssel") gibt die ungefähre Tonhöhe und -ordnung der Rede, wie auch ihr Register an (je nachdem Empörung, Drohung, Mahnung oder Sorge usw. vorliegt). Von diesen Leitworten aus werden die umliegenden Akzente in ihrer Höhenlage bestimmt; die Erregung, die Wärme oder die strömende Fülle der Rede bestimmt Ausmaß und Art der Senkungsfüllung, läßt aber auch die Gruppe sich „erstrecken", ohne daß wir dadurch gestört würden: wie wir denn den durchgehenden „Prosarhythmus" überhaupt vorwiegend mit dem Unterbewußtsein aufnehmen und von daher unsere Seele einstimmen lassen.

3. Drei Haupttypen der dramatischen Prosa zeigen die drei in „ungebundener Rede" (ein fragwürdiger Ausdruck!) geschriebenen Szenen in Goethes ‚Urfaust'.

Am schlichtesten ist die Sprachgebung der Auerbach-Szene in ihrer Urform. Die „nassen Knaben" reden i. a. eine rein „sachliche Sprache", einen mehr oder weniger konventionellen Kneipton; sie fluchen und räsonieren, „wie ihnen der Schnabel gewachsen ist", und fragen nicht viel nach dem Eindruck, den eine gegliederte Rede machen könnte. Dennoch spüren wir gerade in den Reden des „Plattesten" dieser Burschen ein Verlangen nach gehäuften und gestoßenen Akzenten, die in ungefähr gleichen Abständen hart aufeinanderfolgen und dann wieder wie Hammerschläge wirken; am Ende geht dann seine Rede doch in einer Art der podischen Viergliederung einher, als wollte er sich an dem eigenen Tonfall berauschen.

„Eine Hámmelmauspastète / mit gestòpften dùrren Eichenblättern vom Blócksberg, / durch einen geschùndnen Hásen mit dem Háhnenkopf überschickt, / und keinen Grùß von der Náchtigall. / Hát sie mich nicht, / Meinen Stútzbart und álle Appártinènzien / hinter die Túere geworfen wie einen stumpfen Bèsen / und das um- / Drei Teúfel! / Keinen Grúß, sag' ich, als die Fénster eingeschmissen."

Ganz „flache" Unterhaltungsrede herrscht dann wieder seit dem Eintritt Fausts und Mephistos. Das Ganze ist sprachlich noch nicht recht organisiert;

Digitized by Google

als Goethe die Szene später in Verse umgoß, hat er gerade jene an Fallstaff erinnernden Rodomontaden gestrichen und dafür die Sprechweise der einzelnen Zecher nach Inhalt und Lautung um so feiner gegeneinander abgestimmt — auf dem Wege der Registrierung.

Bei der Szene ‚Trüber Tag, Feld' (wie sie in der jetzigen Fassung heißt) war das weder nötig noch angebracht. Hier hatte der junge Dichter den Prosarhythmus auf eine künstlerische Höhe getrieben, die nicht mehr zu überbieten noch durch irgend etwas anderes zu ersetzen war. Es gibt eben Strecken im dramatischen Leben (was ja auch Shakespeare wohl verstanden hat), die sich dem Verse verschließen; Situationen, in denen alle Schutzwerke splittern, „auf die der Mensch seine Sicherheit gründete" (Schiller), wo er wie bei einem Erdbeben mit unsicheren Füßen auf einem erschütternden Grunde steht, wo ihn von allen Seiten her das Chaos angrinst und die eigene Seele keine Zuflucht mehr bei sich selbst findet: da wäre jeder lautliche Wohlklang vom Übel, jede merkliche Ordnung und regelmäßige Versbildung ein Fehler; da ist auch der „freie Rhythmus" der hymnischen Dichtung nicht am Platze, der einen Aufschwung der Seele ausdrückt oder auch in die Auflösung des Lebenstriebes in einer großen Verzweiflung (wie in Gretchens Klagen in der Domszene) übergeht. Von dem allen ist Faust an dieser Stelle weit entfernt: ratlose Verlegenheit, Bestürzung, ohnmächtige Wut, versteckte Reue und quälende Selbstanklage spricht aus seinen Zeilen; und seine einzige Möglichkeit besteht darin, sich an dem Strom seiner zornigen Aussprüche zu berauschen. Daher die scharf gegliederte, wenn auch im Aufbau wechselnde, die hochwellige Bewegung seiner sich selbst überschlagenden Rede, die mit höchst dramatischer Wirkung absticht von dem kurzen, schneidenden Zynismus des Mephistopheles, dessen Rede auch gegliedert ist, aber sehr viel schlichter, ruhiger klingt — zumal er an dieser Stelle eigentlich „nichts zu sagen hat".

Großartig ist gleich der Einsatz mit einigen abgerissenen, doch parallel gebauten Eintaktern, dann die erste Viererreihe, dann die gequälte Erweiterung mit der sich wieder begrenzenden Klage über „das holde unselige Geschöpf". In der Folge dann wieder neue Register: zu der Empörung und der Klage kommt die Empörung über Mephistopheles und seine Teufelsfratze; die Rede weitet sich (z. B. in gehetzten Dreiergruppen) mächtig aus und doch fühlen wir immer, wie sie zu einer höheren Einheit zusammengefaßt wird. Mit dem Schlüsselwort „gefangen" beginnt wieder eine neue Klage in anderem Ton als vorher. Bedeutsam ist der Wechsel von podisch = hämmernden und dipodisch = gleitenden Gebilden.

„Faust. Im Élend! / Verzweifelnd! / Erbàrmlich auf der Érde lànge verírrt! / Als Míssetäterin im Kèrker zu entsètzlichen Quálen eíngespèrrt, / das hólde, unsèlige Geschóepf! Bis dáhin! — / Verráetrischer nichtswürdiger Geist / und das hàst du mir verhéimlicht! / Stéh nur, stéh / wáelze die teùflischen Aúgen / ingrimmend im Kópf herùm / stèh und trútze mir durch dèine unertráegliche Gégenwart / Gefángen! / Im únwiederbringlichen Elend / bösen Geístern übergeben / und der richtenden gefùehllosen Ménschheit."

Was hier durch den reichen Wechsel der Gliederung und der Tonführung gegeben ist, könnte niemals durch irgendeine Verssprache ersetzt werden, der ja immer einige unmittelbare Wirkungen (besonders von

Digitized by Google

registrierender Art) aufgeopfert werden müßten. Das Ganze würde dann leicht ins Theatralische verfallen, während es hier mit elementarer Wucht auf uns wirkt.

Anders die Kerkerszene. Hier drängt vor allem Gretchens Rede mit ihren kurzen, abgerissenen Sätzen, wo es sich um die Gegenwart und um ihre Zukunft handelt — und mit ihren breiteren Ergüssen, wo sie des vergangenen Liebesglückes gedenkt, wie von selbst nach der Versbildung hin, die allerdings von sehr freier Art sein muß, was ja denn auch die endgültige Fassung beweist. Hier ist die spätere Versrede teilweise schon eingebettet in die Prosa, wie später in der ‚Iphigenie', nur daß es sich um Verse von sehr anderer, von nordisch-germanischer Art handelt. Immerhin ist zu bemerken, daß die gehobene rhythmische Prosarede mit ihren Gliederungen und mit ihrer feineren Ausführung (wie im ‚Egmont') der Einzelteile immer schon nach solcher freien Versbildung hinstrebt, im äußersten Gegensatz zu der flachen Rede der Zecher in Auerbachs Keller.

§ 3. DIE REGISTRIERUNG

1. Alle formalen Ausdruckskräfte der Rede strömen zusammen in der „Tonführung" oder „Registrierung", wie wir im Hinblick auf die Bemeisterung des musikalischen Stoffes auf der Orgel sagen[1]). Sie reicht sogar bis in die Gestaltung des Verses und der Strophe (oder in die Periodisierung der Prosarede) hinein, wird aber zweckmäßig von der „Bindung" der Rede abgelöst und besonders betrachtet. (Ein Beispiel für das Zusammengreifen mit dem Verse gaben wir schon im vorigen Abschnitt.)

Unter dem „Register" der Rede verstehen wir mehr (wenn auch, rein stofflich, nicht immer etwas anderes) als die von E. Sievers betrachteten s. g. „Schallformen", auch mehr als den Rhythmus und vor allem als die bloße Lautmalerei. Diese kann so äußerlich sein, so rohnachahmende Wirkungen anstreben[2]), wie die nackte Programmusik, von der die ‚Szene am Bach' in Beethovens ‚Pastoral-Symphonie' scharf abgehoben werden will. Dieses klassische Tonstück denkt nicht daran, äußere Naturgeräusche, z. B. des Gewitters, tönend nachzuahmen, sondern dringt durch eine wahrhaft künstlerische Behandlung der den Naturlauten „ähnlichen" Tonfolge in diejenige Seelenschicht des Hörers vor, die nun, über alle sinnlichen Eindrücke hinweg, in ähnlicher Weise erschüttert werden soll, wie es durch den Naturvorgang geschehen könnte. Die Erinne-

[1]) Vgl. meinen Aufsatz über die ‚Tongestaltung', in meinem Sammelbande ‚Deutsche Literaturwissenschaft', S. 239 ff.

[2]) Vgl. oben S. 432.

Digitized by Google

rung an die sinnlichen Eindrücke dient gerade dazu, sie als solche aufzulösen, zu veredeln und die „andre Seite" des Erlebnisses, das Seelische, um so stärker hervortreten zu lassen.

Es gibt natürlich auch lautnachahmende Verse genug, vor allem in der volkstümlichen Spruch- und Kinderdichtung mit ihrer Ausdeutung der Tierstimmen (besonders der Vogelrufe), der Glockentöne und Handwerksgeräusche [1]); sie beabsichtigen und bewirken aber keine „Poetisierung" des Gegenstandes, wenn auch ihre älteste Grundlage vielleicht mit dem Geräusche die innere Dämonie irgendwelcher Erscheinungen auffangen und „bannen" wollte, wie mit mimischen Nachahmungen von Bewegungen und dergleichen. In die hohe Dichtung kann dergleichen allenfalls als Baustein übergehen, wo nicht nur das unangenehme Geräusch, sondern die in das Tier hineingefühlte blöde Schmähsucht der Frösche z. B. in dem berühmten Vers des Ovid lautbar wird:

Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant [2]).

Hier ist die nachahmend-vergröbernde „Deutung" der tierischen Laute zugleich durch die reine Form der Darbietung seelischer Werte (der Abneigung des Menschen dagegen) nicht ohne einen humoristischen Beiklang („das haben sie nun davon") gegeben. Ob das wiederholte *aqua* in der lateinischen Volks- und Kindersprache vielleicht noch eine besondere abweisende Bedeutung hatte (etwa wie unser „bah") können wir nicht wissen; hier wie in mancher anderen Hinsicht wendet sich die Dichtersprache immer zunächst an die Volks- und Zeitgenossen.

In der dramatischen Dichtung wird eine Abneigung in der verzerrenden Nachahmung natürlich besonders deutlich, wie z. B. in der Klage des Mephistopheles über „das verfluchte Bim-Baum-Bimmel", das „widrige Geklingel" von dem Kapellchen der beiden Alten her, was noch eigens durch den Hinweis auf den „heiteren Abendhimmel" in gegensätzlich-dramatischer Weise betont wird. Hier ist (viel stärker für uns faßbar als in dem Verse des Ovid) ein unausgesprochenes Seelisches, der Widerwille des Teufels gegen den kirchlichen Glockenklang angedeutet, der dramatische Zerstörungskräfte in sich trägt. Aber zu der beabsichtigten Wirkung trägt anderes mit bei: die Auswahl der Worte (vorher „Geklingel, widrig", dann z. B. das Adjektiv „verflucht"), die podisch-zerhackende Rhythmisierung und alles das, was man eben im physiologischen und auch psychologischen Sinne als „Schallformen" bezeichnet, was aber hier eine weit mehr als sinnlich-gegenständliche Wirkung ausübt; wir verweisen auf die eigentümliche Kälte und Schärfe, die Helligkeit des Vortrages, die jedes Geheimnis und jede Achtung ableugnet; auch auf eine gewisse Eile, mit der die gehässigen Kennzeichnungen aufeinander folgen, als wollten sie jeden Widerspruch ersticken. Von allen diesen Bestimmungen der Rede aber würde keine einzige und auch nicht die Summe aller

[1]) Vgl. R. Petsch, Spruchdichtung des Volkes, S. 175 ff.
[2]) Metam. lib VI v. 376.

Digitized by Google

für sich genügen, den gewollten Eindruck auf unsere Seele (und die damit verbundene Distanz zu dem Sprecher) durch eine gegenteilige, innere Einstellung hervorzubringen, wenn sie etwa nach- oder unverbunden nebeneinander wirkten. Nun aber verschränken sie sich mit der Richtung auf ein gemeinsames hinter- oder tiefengründiges Plus, wie es denn immer die Registrierung der Rede ist, die uns aus dem Vordergrunde wegführt zu dem, was „eigentlich gemeint" ist, was sich aber nur aus dem Zusammenklingen geistiger und klanglicher Werte ahnend vernehmen läßt. In jeder einzelnen, angeschlagenen Note, in jeder irgendwie angedeuteten Vortragsbezeichnung und in der Phrasierung, in allem schwingt immer allerlei Geistig-Seelisches mit, was an sich vielleicht durch andere Mittel auch anders angedeutet werden könnte (wie z. B. das „Bim-Baum-Bimmel" auch rein komisch wirken dürfte); aber in dem Zusammengreifen der verschiedenen Wertsphären, die mit jedem Darstellungselement an sich – und in jedem anders — verbunden sind, findet sich rasch das Verwandte zueinander, um sich zu vereinigen und nach einer bestimmten Richtung hin zu klären. Dieses Zusammenwirken also erzeugt jenes eigene *Je ne sais quoi*, was in Wahrheit den Zauber der dichterischen Rede ausmacht: was uns schon durch seine Formgebung, vor allem durch seine lautliche Gestaltung bannt und zugleich den letzten Sinn, die eigentliche „Meinung" der dichterischen Rede vermittelt.

2. Dieses außerordentlich schwer in systematische Formen zu Bannende, in der Hauptsache durch ein feines Ohr (durch eine sorgfältige „Erfühlung" der vom Dichter beabsichtigten „Impressionen") zu erfassende „Etwas" beruht also auf der gemeinsamen Verwendung aller bisher gemusterten Mittel; es wird aber auf dem Wege von der ersten dichterisch-ahnungsvollen Auffassung des Gegenstandes oder eines seiner Teile bis zur vollendeten Wortgebung allerlei Zwischenstationen typischer Art durchmachen müssen, die uns jeweils wieder leise, fast unmerklich an irgendwelches „Bekannte", „Allgemeinere" erinnern und damit das Verständnis sichern und bestärken. Wir erwähnten z. B. schon die Stimmungsformen, die durch die Gesamtdarstellung angeschlagen werden, auch die Registrierung beeinflussen und durch sie vernehmlich werden. Es kommt hier alles mit in Betracht, was im zweiten Bande dieses Werkes über „Typenformen" zu sagen sein wird. Das wichtigste aber ist in diesem Augenblick für uns die Dramatisierung der registrierten Rede, d. h. ihre Einstellung auf dauernde Gegensätzlichkeiten, d. h. Umregistrierungen, wie sie der „umschläglichen" Natur des Dramas entsprechen. Wir lassen uns in der Lyrik und selbst in der Epik (besonders etwa in der Saga und im Entwicklungsroman) viel eher eine längere

Digitized by Google

Darstellung gleichen Registers (also von einer gewissen „Eintönigkeit") gefallen, als im Drama; wenn hier doch einmal der „gleiche Ton" durchgeht, so muß er mindestens eine ungeheure Steigerung bringen und durch das Hereinreißen immer neuer Gegenstandsgebiete unsere Seele immer aufs neue in Erregung setzen — vielleicht gerade dadurch, daß alles, was da erwähnt wird, durch einen Gewaltakt der Seele in den gleichen Tonfall, in die gleiche Melodie und den gleichen Rhythmus hineingezwungen wird. Das ist z. B. der Fall bei Fausts großem ‚Fluche' in Goethes Drama (Paktszene), dessen innerste Bedeutung und dessen letzten Eindruck auf unsere Seele die Hohnreden der Geister gar nicht unrichtig zusammenfassen:

„Weh! weh!
Du hast sie zerstört,
Die schöne Welt,
Mit mächtiger Faust;
Ein Halbgott hat sie zerschlagen!"

Obwohl diese Verse „aus der Rolle heraus" gesprochen und dabei wieder auf ihre eigene Weise (mit dem Unterton der verständnislosen Ironie) registriert sind, geben sie eine nachträgliche Deutung des Vorangegangenen, ähnlich und doch auf andere Weise wie der (auf „falsches Mitleid" abgestimmte, „weltmännisch" sich gebärdende) Ausruf des Mephistopheles:

„Hör auf, mit deinem Gram zu spielen,
Der wie ein Geier dir am Leben frißt."

Die so mannigfach registrierte Rede ist in unser deutschen Dichtung noch nicht sehr alt. Als Meister handhabt sie Wieland bei seinen Verserzählungen in der Madrigalform und bei der sehr freien, höchst ausdrucksvollen Umbildung der romanischen Stanze in seinem ‚Oberon'. Bei Klopstock finden wir sie am ehesten in seinen hymnischen Gedichten, vor allem in der ‚Frühlingsfeier'. Dagegen verdankt ihr Schiller einen großen Teil der Wirkung seiner Balladen und Spruchgedichte [1]), vor allem der ‚Glocke', wo sich z. B. die Schilderungen der Feuersbrunst, des Begräbnisses und der Revolution weit über alle bloße „Klangmalerei" erheben.

3. Die deutsche dramatische Dichtung der neueren Zeit, zunächst in Lessings wasserheller, scharf geschnittener Prosa setzte der Tonführung noch unübersteigliche Hindernisse entgegen, und auch der deutsche dramatische Vers, der „fünftaktige Iambus" (s. u.) ist nicht leicht zu registrieren, weshalb zur Darstellung von starkem Gefühlsgehalt (der ja immer zuerst zum Register hindrängt) leicht das Lied oder die liedartige Rede (etwa bei der ‚Jungfrau von Orleans') eingesetzt wird.

[1]) Vgl. meinen Aufsatz über ‚Das Ideal und das Leben' in H. O. Burgers Sammelband ‚Gedicht und Gedanke'. Halle 1942, S. 119 ff.

Digitized by Google

Sehr viel leichter läßt sich eine ausdrucksvolle Tonführung dem deutschen Knittelvers abgewinnen, wie im Vorstehenden vielfach unsere Beispiele aus dem ‚Faust' erwiesen haben. Aber auch Schillers Versdrama ist diese höchste Vollendung der dramatischen Rede nicht fremd, worauf in den üblichen Kommentaren wenig geachtet worden ist.

Ein schönes Beispiel ist z. B. die Unterredung zwischen Wallenstein und Questenberg, von der wir schon unter anderen Gesichtspunkten zu sprechen hatten (s. oben S. 338). Alles, was bei den disputierenden Parteien im Untergrunde lauert, wird hier durch die Art des Redens, durch gelegentliche kleine Vorstöße inhaltlicher Art, vor allem aber durch die wechselnde Abtönung so weit angedeutet, daß es als dramatische Triebkraft an dem Gesamteindruck mitwirkt. Wir spüren es an der Redeweise der beiden Gegner, daß es hier zu keinem Ausgleich kommen kann. Alle scheinbaren Annäherungen im Gegenständlichen können den tiefen Zwiespalt im Grundsätzlichen nicht unterdrücken.

Kraft der Registrierung der Rede entfaltet sich im Drama die Gegensätzlichkeit des Weltbildes und alles Geschehens auf die mannigfachste Weise. Die Tonführung läßt, weit über alles Gesprochene hinaus, die Feindseligkeit ahnen, die zwischen ruhigen Unterrednern herrscht, aber auch ein geheimes Sich-Verstehen zwischen heftigen Gegnern; sie läßt darüber hinaus jene Widersprüche, höhere Bindungen und letzte Entscheidungen aufblitzen, welche die einzelne Situation und zuletzt den Kosmos des Dramas in ewiger, schwingender Lebendigkeit erhalten; sie bringt uns zu Gehör, was sich schon während der Rede eines einzelnen an widersprüchlichen Tönen in ihm regt und spätere Wendungen ahnen läßt; und sie bringt mit alledem zur Darstellung, wie weit sich das äußere von dem inneren Geschehen unterscheidet, obwohl das eine die Brechung des andern ist und das Innerste nur im Äußeren irgendwie in Erscheinung treten kann. So zeugt die Tongestaltung auch hier von dem poetischen Leben, diesmal in dramatischer Auffassung.

Die Tonführung folgt also dem steten Wechselgange des dramatischen Geschehens, — besonders des inneren Geschehens — in großen „Gebinden" wie im einzelnen, bis in die feinsten Oszillationen des Gefühls hinein; das ist im Drama vor allem der Fall, wo es sich der freien Verse und besonders der Reimrede bedient, wo die „klassischen" Versformen, besonders der Blankvers, weithin aufgelöst und abgewandelt werden (wie am Ende des vorigen Jahrhunderts, z. B. in W. Schmidtbonns ‚Grafen von Gleichen'). Aber auch die Prosa kann ähnlich wirken, wo sie sich so weit von der Alltagsrede entfernt, daß sie (selbst in der Mundart) die musikalisch-lyrischen Werte der Sprache in vollem

Digitized by Google

Umfange hervortreibt. Hier hat gerade der „Naturalismus" Eroberungen gemacht; in G. Hauptmanns ‚Einsamen Menschen' lernten wir Jungen von damals nicht nur die „mundartliche" Behandlung der einzelnen Mitspieler (z. B. des alten Vockerat, des Pastors, des Malers Braun oder der „Gemüsefrau" u. a. Nebenfiguren) kennen, sondern auf die feinere Abhebung und Ausfeilung der Rede bei den Hauptgestalten und in den wichtigeren Situationen, z. B. in der Dämmerungsszene achten. Immer heben sich hier die größeren Absätze (z. B. die Auftritte) von ihresgleichen wirksam ab (wie ja diese Dämmerungsszene so wirksam durch das täppische Dreinfahren der Mutter Vockerat unterbrochen und damit die Unmöglichkeit der ganzen Situation in diesem „Milieu" blitzartig beleuchtet wird); auch die einzelnen Abschnitte wechseln, am Faden einer sachlichen Unterhaltung, rasch in ihrem Stimmungsgehalt und ihrer Rededarstellung ab, und bis in kleine Satzteile hinein verspüren wir das „Erzittern" einer bis zum Springen mit tragischen Energien geladenen Atmosphäre — und das alles erst in zweiter Linie am Inhalt; zunächst und zutiefst vor allem an der höchsten, allzusammenfassenden Redeformung, die sich an einem bestimmten Punkte zu verfestigen scheint und doch wieder ständig darüber hinausdrängt. Hierzu trägt dann freilich die Sprachtrennung durch „Bindung" am meisten bei, d. h. durch den Vers oder die künstlerisch gehandhabte Prosa.

4. Über die dramatische Funktion der Tongestaltung ist noch einiges zu sagen, besonders wo sie die innere Seite des Vorganges erhellt.

Zu den feinsten Eigenheiten der Redegestaltung gehört die Auswahl nicht nur dessen, wovon überhaupt geredet, sondern vor allem, was nur angedeutet oder umgedeutet und was in bedeutsamer Weise verschwiegen wird. Auch hieran ist die Tongestaltung wesentlich beteiligt. Die andeutende Art und Weise, auf die am Anfang von Schillers ‚Piccolomini' Octavio mit seinem Sohne von der wunderlichen Veränderung des Sohnes durch die letzte Reise spricht und damit durchblicken läßt, daß er weiß, in welchem Netze der junge Mensch eingefangen worden sei, sagt uns dramatisch viel mehr von der Sorge des Vaters und von der Vorstellung der tragischen Situation, als irgendeine unmittelbare Aussprache es vermöchte. Es kann nicht fehlen, daß diese Andeutungen und ihr Vortrag in einer mehr verschleiernden als enthüllenden Weise auf die Seele Maxens einen Eindruck machten, von dem er wieder am liebsten schweigt. Jede offene Aussprache würde hier die zartesten Werte verreden.

Zu dieser rein gegenständlichen Auswahl des Gegenständlichen trägt diejenige des Vortragselementes das Ihre bei: die Auswahl der Worte,

Digitized by Google

ihr Doppel- oder Nebensinn, die kluge Führung der Rede über alle Untiefen hinweg, die dafür um so größere Bogen spannt und „Aussichten eröffnet"; die eigentümliche Sparsamkeit und Kühle: sie stechen bedeutsam ab von der freimütigen Art des Sohnes sich zu äußern, von seinem arglosen Verweilen an einzelnen Punkten, von der Fülle und vor allem der Wärme, mit der er z. B. die befriedete Landschaft schildert, die er auf seiner Reise sah. Das alles geht weit über eine „charakterisierte Rede" hinaus; es gehört ja auch weniger den beiden „Charakteren" als solchen an, obwohl es ihnen durchaus gemäß ist, als ihrer augenblicklichen Situation und weiterhin ihrer Stellung innerhalb des in sich gespaltenen dramatischen Vorganges, der sich ja selbst zwischen Hell und Dunkel, zwischen Kühnheit und Vorsicht, zwischen Wärme und Kühle bewegt. So ist die gegensätzliche Tongestaltung der dramatischen Redeführung des Gesamtwerkes in ihren einzelnen Teilen wieder zu erkennen. Nur auf diese feine, unaufdringliche Art lassen sich auch z. B. so verquere Verhältnisse darstellen, wie das zwischen Vater und Sohn, die zueinander gehören, einander schätzen und die doch durch ihre verschiedene Stellung zu Wallenstein geschieden sind. Im letzten Abschied beider (‚Tod' II, 7) haben die werbenden Verse Octavios nichts mehr mit charakterisierender Rede zu tun; sie klingen unmittelbar aus einer erschütterten Seele auf und drängen sich mit ihren scheinbaren Fragen ungeheuer stark an die Seele des Sohnes an, womit der folgende „stumme Abschied" erst in seiner ganzen Bedeutung erleuchtet wird. Es ist kein Zufall, daß Octavio, der sonst kühl, verhalten knapp, andeutend redet, hier mit einem Male sich in eine sprachliche Fülle ergießt, die sonst mehr seinem Sohne eignet; und daß er, um diesem an das Herz zu reden, sich gleichsam die warmen Töne abringt, die ihn nun auch uns merklich näherbringen; rein inhaltsmäßig könnte dasselbe anders, kälter, auch wohl „rhetorischer" gesagt werden; so wie es dasteht, spielt sich ein Stück Seelendrama ab, zumal nun auch Max eine kühle, mehr grundsätzliche Redeweise anschlägt – die seine große Entscheidung vorbereitet.

Das aber ist gerade die Aufgabe der registrierten Rede, dem Bühnenvorgang, sowohl dem unmittelbar gespielten wie den „verdeckten" (z. B. in dem Bericht des schwedischen Hauptmannes in ‚Wallensteins Tod' IV, 10) die innere Seite, die „Seele' abzugewinnen — dadurch, daß die Reden der Menschen von diesen Vorgängen selbst irgendwie bewegt sind und damit auch die Seele der Zuhörer in Schwingungen versetzen. So erst kommen wir „hinter den eigentlichen Sinn" des Geschehens, ohne daß er gesagt würde. Dem dient die Auswahl, auch die Häufung, die Steigerung und (meist polare) Gegensätzlichkeit der Darstellungselemente; dem

Digitized by Google

die Durchsichtigkeit, aber auch die Verdichtung der Handlung; dem die Distanz, aber auch die Wärme, womit von den Menschen, Dingen und Vorfällen geredet wird. Die unendlich reiche Abtönung, die hier möglich ist, und die raschen Umschwünge, deren sich die dramatische Rede im unmittelbaren Anschluß an unsere nicht so organisierte Umgangssprache bedient, schweben auf einer Mittellinie zwischen der Bühnenhandlung und der geistigen Entwicklung des Vorgangs; sie stehen damit auch im Dienste der dramatischen Idee und festigen unsere dramatische Haltung in ihrer Besonderheit; dies vor allem durch eine inhaltliche Entfaltung der Tonführung nach drei Richtungen hin: einmal in die Breite, indem die dem Gegenstande verwandten, doch in einem gewissen Gegensatz dazu stehenden Seelenregungen angesprochen werden; ferner in die Länge, indem sich die vorwärtsdrängende Linie der Erregung dauernd „antinomisch" wandelt und immer „neu" erscheint; damit aber zugleich und nicht zuletzt in die Tiefe, indem die Ausdrucksweise eine Umdeutung „vom letzten Hintergrunde" her mit sich zu bringen scheint: durch die bloße Führung der Stimme verständigt sich der Sprecher mit dem Hörer in der Art eines „Ihr wißt ja schon" und gibt damit dem Ausdruck seiner Meinung über die augenblickliche Lage eine höhere Weihe.

5. Wir kamen damit auf das „Wie" der Registrierung zu sprechen und können hierfür auf alles zurückverweisen, was schon über die Lautung und Rhythmisierung der Rede gesagt wurde. Es ist dafür gesorgt, daß in einem wirklichen dramatischen Kunstwerk die Reizwerte der Selbst- und Mitlaute und die rhythmischen Werte nicht um ihrer selbst willen auf uns eindringen, um etwa unserm Ohre zu schmeicheln oder um den nächsten, unmittelbaren Gefühlseindruck z. B. einer Klage, zu verstärken. Hier wäre jede Überdeutlichkeit genau so vom Übel, wie eine zu genaue Benennung oder erschöpfende Aussage des Gegenstandes oder der Stimmung [1]). Dagegen wirken alle sachlichen und sinnlichen Darstellungselemente auf unsere Seele durch ihr ständiges Ineinandergreifen auf jener „Mittellinie", wo die „menschlichen Beiwerte" der einen wie der anderen zum Klingen kommen und die eigene Wucht echt dramatisch-dichterischer

[1]) Reine Klangreihen sagen sehr wenig, weil sie auf ihre Weise zuviel sagen; sie können uns keinen anderen Reiz schaffen, als den einer i- oder u-Häufung, die als solche eher komisch oder als technisches Kunststück wirkt. An sich sagt der Laut sehr wenig; das i in „Licht, sticht" ist von anderer Wirkung als in „Pflicht", das u in „dunkel" ein anderes als in „funkeln" und das au in „Laut" oder „Braut" ein anderes als in „Graus" oder in „Frau" usw. Erst in der Verbindung mit dem Wort- oder Satzsinn gewinnt der Selbstlauter neben und in dem unmittelbaren Klang seinen Ausdruck durch das Register.

Digitized by Google

Lebenswerte aus ihrem „Ineinanderfallen" als neues, höheres, endgültiges Erlebnis aufwächst.

Diese stete Umregistrierung der Rede nach der inhaltlichen wie der Klangseite und das Ineinandergreifen beider Wandlungen gehört vor allem in jedem mehr geistigen, in jedem Innendrama zu den bevorzugten Darbietungsmitteln: die rasche Abfolge der Stimmungen im ersten Faustmonologe Goethes, die mit dem Wechsel der „zwei Seelen" in seiner Brust nahe zusammenhängt, ohne daß der Held sich und uns darüber aufklären könnte, wird durch den ungeheuren Wandel der Tongestaltung im ersten Monolog angedeutet, wobei die Anknüpfung an die Studierzelle und an die Mondnacht draußen die bildhaften „Schlüssel" hergeben, wie sie denn auch z. T. in sehr erfüllter Rede angesprochen werden: „Voller Mondschein" und „dumpfes Mauerloch" usw. Aber auch der tiefste Gegensatz zwischen Faust und Mephistopheles kommt gleich bei ihrem ersten Gespräch (nach der Beschwörung) zum vollendeten Ausdruck in dem Zusammenprall der warmen, tiefen, vollen, wenn auch etwas dumpf-besessenen Redeweise Fausts mit dem eiskalten, frechen, geistreich schillernden, aber doch im Grunde leeren Gemecker des Teufels mit seiner durch keine Tiefe belasteten Schalheit.

Alles in allem fügt also die Registrierung zu den Ausdruckswerten inhaltlicher und formaler Art, die sie alle benutzt und von innen her belebt, ein neues hinzu, das sie alle zur höheren Einheit der Wirkung zusammenbindet; sie drängt mit ihrem Zusammenspiel aller Elemente und ihrem geheimen „Mehr" zu jener tiefsten Beseeltheit des Gegenstandes und zur höchsten Ergriffenheit unserer Seele vor, deren Zusammenwirken das organische Kunstwerk zu einem Lebewesen eigner, höchster Art macht.

KAP. XI. DER DRAMATISCHE VERS [1])

Vorbemerkung

Wir haben schon in den vorangegangenen Abschnitten gesehen, daß dramatische Rede, wo sie wirklich Dramatisch-Bedeutendes auszudrücken sucht, einer

[1]) Noch weniger als in den vorangehenden Kapiteln kann hier, im Rahmen einer Sonderdarstellung, von einer grundsätzlichen Erörterung der verwendeten Hauptbegriffe sowie von einer eingehenden Entstehungsgeschichte oder wesensmäßigen Beschreibung der verwendeten Versmaße die Rede sein. Dergleichen Untersuchungen sind ohnehin nur an der Hand eines reichen Materials verschiedenster Art und vor allem auf dem Wege der Interpretation zu führen. Wir müssen also auch hier im allgemeinen die Kenntnis der Grundbegriffe voraussetzen und uns damit begnügen, die Wege und Ziele der dramatischen Verwendung und Ausgestaltung der gebrauchten Formen so weit zu erleichtern, daß damit der Kritik und Auslegung die Wege geöffnet werden. Im übrigen sei vor allem verwiesen auf das klassische Buch von A. Heusler, Deutsche Versgeschichte (1925—29).

Digitized by Google

gewissen Bindung nicht entbehren kann. Nur in ganz vereinzelten Fällen (z. B. des ‚Urfaust') ist die Rede ohne Vers- und Reimbildung und ohne fühlbaren Rhythmus; aber gerade hier macht die Formlosigkeit den Eindruck einer gewollten „Unform", die gleichsam das Untermenschliche, dramatischer Regungen und Schicksale nicht Fähige andeuten wollte. Im übrigen ist die Sprachform jedes Dramas auf irgendeine Weise gebunden, was schon mit dem Stil der Darstellung gegeben ist; das gilt auch von dem „Theaterstück" in Prosa. Im Salon braucht man eine Unterhaltungssprache, die auf eine gewisse Weise geschmeidig ist und deren Ablauf dem besprochenen Gegenstande in seiner „gesellschaftlichen" Auffassung ungefähr entspricht. Ähnliches gilt von dem Proletarier-Deutsch, von Drohungen und Flüchen, vom Klatsch und „Gemähre" der Dachstube, der Bauernschenke usw. Herrscht doch überall, wo dramatisches Geschehen vorbereitet wird oder sich abspielt, eine irgendwie erregte Sprache, die nach Lautung, Rhythmus und Register „geformt" ist. Über diesen einzelnen Formelementen schwebt dann als höhere Spracheinheit immer der Vers oder die prosaische Periode, in der die erwähnten Formelemente zu einer vorläufigen Einheit gelangen und sich mit ihresgleichen (vielleicht auch mit solchen gegensätzlicher Art) zu der größeren Spracheinheit der dramatischen Art zusammenschließen. Die Prosa dieser Art ist vorzugsweise durch eine mitgehende Rhythmisierung bezeichnet und erreicht ihre Höhe da, wo wir sie als „rhythmische Prosa" zu bezeichnen pflegen. Wir haben sie oben, besonders im Hinblick auf den ‚Urfaust', ausführlicher bedacht und können jetzt einfach zurückweisen, um nur noch einmal daran zu erinnern, daß die einzelnen Sätze und größeren Gebinde dieser angeblich „ungebundenen Rede" in hohem Maße an die einzelnen Verse und Versgruppen der stichischen und strophischen Rede erinnern. Es wird bei der Interpretation von dem, was hier auszuführen ist, sich unschwer der Verbindungsfaden zu dem früher Gesagten führen lassen.

§ 1. DIE DRAMATISCHE VERSGESTALTUNG IM ALLGEMEINEN

1. Wie die Prosafassung von Goethes ‚Iphigenie' und wie die „ungebundene Rede" in den Schlußakten seines ‚Egmont', so strebt auch die Rede des jungen Schillers, besonders in pathetischen oder leidenschaftlich erregten Szenen (z. B. in den Zornausbrüchen des alten Miller) deutlicher zu stärkerer Bindung, zur Versgestaltung hin. Es war kein Zufall, daß der Dichter des ‚Carlos' bereits beim Verse anlangte, den er dann im ‚Wallenstein' schon mit Meisterschaft handhabte. Auch seine späteren Prosaentwürfe (z. B. zu den ‚Maltesern') drängen da, wo der Dichter sich die Grundlinien späterer Dialoge notiert, deutlich zum Verse hin. Es liegt ein bedeutendes Zeugnis dafür vor, daß er diese innere Bewegung auch theoretisch zu begründen sich bemühte.

Während seiner Arbeit am ‚Wallenstein' schreibt Schiller an Goethe unter dem 24. November 1797:

Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz zu stehen schienen,

Digitized by Google

kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint, aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen wenigstens anfänglich konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird[1]).

Der Vers erscheint hier als die mächtigste Ausprägung des Rhythmus, oft in enger Verbindung mit der Lautung und stets im Dienste der Registrierung im dramatischen Sinne. Wenn der Prosarhythmus uns immer wieder durch hervorragende Silben (Hebungen oder Ikten) an die ausdrucksvolle Gliederung der Rede erinnert und ihre Wirkung erhöht, so legt der Vers zwischen je zwei solchen Ikten eine anscheinend gleiche (eine im Sinne von L. Klages „ähnliche") Zeitspanne (die freilich mit verschiedenartigem Sprachmaterial ausgefüllt sein kann); er faßt weiterhin eine Anzahl solcher „Takte" (mit ihren „Versfüßen") zu einer sprechenden Reihe zusammen, die ein festes „Metrum" mehr oder weniger deutlich durchblicken läßt und daran ihren Halt, aber nicht ihren Wesensgrund findet; er kann endlich der Gefahr der Eintönigkeit dadurch vorbeugen, daß die Ikten verschiedene Wucht haben (als „Stäbe" und Nebenhebungen), und sich zu Gruppen zusammenschließen, die durch mindestens eine kräftige Cäsur getrennt und untereinander (z. B. durch Topp- und Achtergewicht) abgestuft oder gesteigert sind; aber auch dadurch, daß die Verse ineinander übergreifen in der Art des altgermanischen Haken- und Bogenstiles.

Der dramatische Vers wird dieses stete, fruchtbare Ineinander von Vieleinheit und Mannigfaltigkeit besonders dankbar ausnutzen, die es ihm (ganz im Sinne des dramatischen Aufbaues) erlaubt, einerseits die

[1]) Otto Ludwig hat (besonders Schriften, Bd. 5, S. 286) diese Äußerungen und Schillers Streben überhaupt gründlich mißverstanden, indem er es aus dem Verlangen nach der glänzenden Schönheit der Diktion heraus versteht. Zwar weiß auch er, daß das Schöne bei Schiller so stark wirkte, „weil er es mehr noch in der Sehnsucht, in dem Streben danach besaß"; aber ist dieses Streben nicht an sich schon dramatisch und hängt es nicht stark mit dem Verlangen seiner Helden nach irgendeiner höheren Lebensform zusammen? Aus seinem obigen Briefe an Goethe geht deutlich hervor, wie eng die Versifizierung mit der motivischen Läuterung des Dramas zusammenhängt. In einem Vorgang, der seinem ganzen Wesen nach gesteigert (ja „outriert") ist, der auf Hochformen des Lebens ausgeht, muß sich mit allem Urteilen, Fühlen und Wollen auch die Sprache notwendig über das gewöhnliche Gleichmaß erheben und dasjenige, was an Formkräften sonst nur andeutungs- oder sprungweise sich äußert, durchgehends, voll und rein ertönen lassen. Das gilt von der Versrede Schillers wie von der Prosa heutiger Dichter, wie ja auch die epische Prosa sich in unsern Zeiten zur reinen Kunstform entwickelt hat, die sich bewußt (auch wo sie „natürlich" wirken will) von der Alltagsrede entfernt hält.

Digitized by Google

durchgehende Linie zu betonen, andererseits immer wieder an einzelnen Punkten liebevoll zu verweilen und diese stärker hervorzuheben, ohne sie doch zu vereinzeln. Der dramatischen Sprechweise ist es eben gemäß, daß sie jeweils bis zu einem gewissen Grade frei ausströmt, wobei die „Atemlänge" bei erhobener Rede voll ausgenutzt wird. Das geschieht entweder in einem Langverse oder in einem Kurzverspaare. In dem letzteren Falle wird die natürliche Zweieinheit schon durch den meist vorhandenen Reim betont, im ersteren Falle entwickelt sich die Zäsur zu immer größerer Freiheit und Mannigfaltigkeit. Der Gegensatz zwischen den in unserm Geist immer mitgehenden festen Formen und ihrer tatsächlichen („isomerischen") Abwandlung ist wiederum von höchstem dramatischen Ausdruckswerte; in eben diesem Sinne hat die europäische Kulturmenschheit von jeher eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Versarten als dramatisch erkannt und ausgebaut, weil sie einerseits imstande sind, den großen Zug der Rede zu tragen und damit den Zug des Schicksals fühlen zu lassen, auf der anderen Seite aber durch den Wechsel ihrer Erscheinungen den Wandlungen der dramatischen Lage, der Teilhabe der handelnden Figuren, ihrer Schichtung und ihrer Stimmung in jedem Augenblick voll gerecht zu werden.

2. Dagegen vermeidet der dramatische Vers bei uns die Strophenbildung. Die wundervoll gebauten klang- und bedeutungsreichen Strophen im spanischen Drama sind wohl noch als Überbleibsel aus dem mittelalterlichen Misterium mit seinen einzelnen und Chorgesängen anzusprechen. Wie die zahlreichen Liedvorträge im Drama des fernen Ostens (z. B. in China), die sogar gesungen werden, zeugen sie von einem kühnen Aufschwung der Seele über alles Alltägliche und von dem Hereinragen einer höheren Welt in den seelischen Bezirk des Sprechers. Insofern sind sie die höchste Steigerung dessen, was Schiller an der angeführten Stelle von dem Vers verlangte. Wenn wir sie in unserem Drama dennoch nicht anwenden, so liegt es daran, daß die Grundauffassung des Vorganges bei den Spaniern und vollends bei den Orientalen zum guten Teil eine epische ist und einem natürlichen Wachstum unter mancherlei Hemmungen „zusieht"; hier überwiegt die Erwartung der „Integration" diejenige der „Katastrophe". Darum kann der einzelne Punkt sich frei, lyrisch entfalten; was der Zuschauer „vorwegnimmt", bleibt währenddessen bestehen und wächst in ihm. Der tatsächliche Ablauf der Handlung ist daneben von untergeordneter Bedeutung und fesselt mehr den äußeren als den mitgehenden inneren Menschen. Bei uns geht, als ästhetische Zielleistung, der Vorgang mehr oder weniger in der Handlung auf, die eben deswegen nicht unterbrochen und damit irgendwie abgewertet werden darf.

Digitized by Google

Immerhin kommt es auch bei uns vor, daß strophenartige Gebilde wenigstens den freien Fluß der Rede zu unterbrechen oder in feste Formen zu bahnen scheinen, wie z. B. im zweiten Monolog in Goethes ‚Faust'[1]. Im übrigen aber erscheint die chorische Strophe, ebenso wie das Reimband in den an sich reimlosen Langversen (besonders im „Blankvers") immer nur an bestimmten Stellen, die einer gewissen Ruhe und Sammlung des Zuschauers dienen sollen, für den Auftrieb der Handlung aber wenig bedeuten. Sie wirken dann ähnlich wie die Liedeinlagen[2] (etwa in den ‚Räubern' und im ‚Wallenstein') in dem Sinne, wie es Schiller in seiner Vorrede zur ‚Braut von Messina' andeutet:

So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung — aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edlen Kunstwerkes sein muß. Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinanderfolgten, so würde das Leiden über die Tätigkeit siegen. Wir würden uns so mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demselben schweben. Dadurch, daß der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verlorengehen würde. Auch die tragischen Personen selbst bedürfen dieses Anhalts, dieser Ruhe, um sich zu sammeln; denn sie sind keine wirklichen Wesen, die bloß der Gewalt des Moments gehorchen und bloß ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen.

Wir haben die Stelle so ausführlich wiedergegeben, weil ja der Vers an sich schon eine ähnliche beruhigende und idealisierende Wirkung ausübt wie der Chor. Er gibt den „tragischen Personen" mitten im stärksten Affekt immer wieder „die Ruhe, sich zu sammeln"; noch die Scheltreden Marias gegen Elisabeth oder die große Drohrede Tells an Geßler (über den „zweiten Pfeil") erhalten damit eine gewisse Würde; der Vers nimmt ihnen in hohen Maßen das Peinliche, was ihre flache Aussprache mit sich bringen würde (Man lese etwa bei dem jungen Schiller die Drohungen Ferdinand von Walthers gegen seinen Vater, die vorangegangene Auseinandersetzung zwischen diesem und dem Musikus Miller oder die Ausfälle des jungen Helden gegen den Hofmarschall von Kalb ‚Kabale und Liebe' II. 6. IV, 3), wo immerhin selbst die Prosa eine pathetische oder selbstbewußte Erhebung ausdrückt. Der Vers erhöht die dramatische Handlung unmittelbar ins Symbolische und bringt den Vorgang in die Nähe des

[1]) „Darf eine solche Menschenstimme hier" usw.
[2]) Auch an die Sentenz sei hier erinnert (s oben S. 429).

Digitized by Google

Märchens, das auch die fürchterlichsten oder rohesten Einzelheiten durch den wechselnden und doch wieder einheitlichen „raunenden" Ton seines Vortrages adelt und auf eine gemeinsame Höhe erhebt.

Die bei uns eingebürgerten Versarten mit ihren reichen Abwandlungen sind alle von dramatischer Triebkraft, aber sie bieten auch Raum genug für den Wechsel der Situationen und Stimmungen, für die Charakterisierung der Figuren, Gruppen und Zeitalter, wie für die wechselnde Entfaltung einer reichen dichterischen Individualität und ihre verschiedene Ausprägung in einzelnen Abschnitten ihrer Wirksamkeit. Je nach der Strenge oder der Freiheit, nach der Sorgfalt oder Nachlässigkeit, nach dem Ringen um Wohllaut oder der charakterisierenden Kraft und Fülle, womit der Dichter seinen Vers behandelt, ist zuletzt seine Einstellung zu den letzten Hintergründen alles Geschehens, ja zu dem metaphysischen Weltgrunde zu beurteilen, auf dem sich seine Vorgänge abspielen (vgl. Schiller und Goethe mit Grabbe). Darum ist der Vers (bei der Interpretation und bei der Charakteristik einzelner Werke und ihrer Verfasser) in engstem Zusammenhange mit der gesamten Registrierung der Rede, mit der Verwendung anderer Klangformen zu betrachten. Eine genaue Statistik über die Folge stumpfer und klingender Ausgänge, über die Verteilung der Zäsuren und über die Stellung der Stäbe in den einzelnen Blankversdramen Goethes [1]) mag als vorläufige Materialsammlung nützlich sein; zum „Verständnis" hilft sie an sich gar nichts; vielfach muß das, was auf diese Weise in ein Kästchen zusammengesperrt wird, erst mit dem inneren Ohr abgehört werden und wird dann sehr starke Unterschiede offenbaren. Wir müssen auch hier die Ausführung im einzelnen der Deutung überlassen und uns begnügen, einige der wichtigsten dramatischen Versarten kurz zu charakterisieren.

§ 2. DER IAMBISCHE SECHSTAKTER (DER „GRIECHISCHE VERS")

Von der größten Bedeutung für die gesamte dramatische Sprache Westeuropas ist der griechische Senar, der iambische Sechstakter geworden, jener „Vers von langem Atem" oder, wie Goethe ihn einmal nennt, der „lang-geschwänzte Vers", der dem hochtönenden Stil der antiken „Maske" (*persona*) entspricht. Freilich hat der griechische Vers, neben dem vornehmeren daktylischen Hexameter, schon vor Begründung der Tragödie bestanden, besonders als volkstümlich-bequemes Metrum, dessen elastischer Rhythmus sich der Umgangssprache leicht zu fügen schien. Zum echten

[1]) Vgl. L. Hettich, Der fünffüßige Iambus in den Dramen Goethes (1913).

Digitized by Google

Sprechvers (zunächst vielleicht in melodramatischem Vortrage) erhob ihn vor allem Archilochus, der ihn zunächst als Waffe im Zuge ionischer Angriffslust verwandte. Später nahm er ruhigere Formen (im „leichten Wellenschlage") an, ohne doch je das vornehm abgerückte Gepräge des Hexameters zu erreichen oder auch nur anzustreben. So ging er als Gesprächsvers in das Drama ein, in sprechendem Wechsel mit den feierlichen Rhythmen und den schweren dorischen Formen der Chorgesänge.

Goethe hat, an der Hand von Gottfried Herrmann, diesen Vers genau studiert und ihn nach Möglichkeit in dem Helena-Akte des ‚Zweiten Faust' nachgebildet, natürlich ohne dem akzentuierenden Prinzip des deutschen Verses untreu zu werden. Im übrigen hat gerade Goethe gezeigt, daß die deutsche Sprache sehr wohl fähig ist, das („antike") Prinzip der Länge und Kürze mit dem („germanischen") Tonsystem zu vereinigen. Die herrliche Rede des Epimetheus in der ‚Pandora' [1])

„Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist,
Fliehe mit abgewendetem Blick" usw.

kann, wie schon die schwere, altertümliche Form „abe" (Choral!) beweist, durchaus nicht in „deutschen Daktylen", d. h. im hüpfenden Walzertakt gelesen werden; sie verlangt einen würdevoll gemessenen Vortrag, bei dem jede Tonsilbe zugleich als Länge zu ihrem Rechte kommt, womit eine Forderung über die griechische Art hinaus gestellt ist. Von hier aus verstehen wir den schweren Gang der Auftrittsrede der Heroine im ‚Faust': „Bewundert viel und viel gescholten, Helena", wo zum mindesten auf der Tonsilbe immer eine punktierte Note liegt. Freilich wird nach unserm Gefühl der rasche Gang des Dramas hierdurch einigermaßen behindert: Der Trimeter steht aber hier nur im Dienst der Maske und der „Demonstration" des antiken Bodens, auf dem Faust sich bewegen — und doch Faust bleiben soll. Darum geht die Sprache des Dramas auch sehr bald in den deutschen Faustvers über (s. unten S. 463 f.). Unser Pulsschlag ist anders und den schwerflüssigen Vortrag eines griechischen Dramas auf griechische Weise [2]) würden wir nicht so erleben, daß wir das dramatische Vorwärtsdrängen darin verspürten: bei uns wirkt nicht mehr die Erinnerung an die iambische Urform nach, die W. Schlegel so schön charakterisiert (allerdings auch nicht mit griechischer Messung):

„Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochus,
Vermischt mit fremden Zeilen, doch im reinsten Maß,
Im Rhythmenwechsel meldend meines Mutes Sturm."

[1]) Vgl. meinen Aufsatz über die Kunstform dieses Dramas, in der ‚Antike', Bd. 6, S. 15 ff.

[2]) Wir lesen ja das Griechische auf der Schule einfach im Wechsel von betonten und nicht betonten Silben!

Digitized by Google

Für den Griechen lag hier, gegenüber dem homerischen Hexameter, ein beschwingter, lebensnaher, „aktiver" Vers vor, dessen Abwandlungen der inneren Bewegung noch auf besondere Art gerecht zu werden suchten [1]). Ganz reine Iambenreihen, die entweder tänzerisch oder beruhigt-schwingend wirken könnten, sind im Drama äußerst selten. Da die erste Silbe dieses Metrums aber „anceps" (d. h. kurz o d e r lang) ist, so treten immer neue Doppellängen („Spondeen") auf, die den Strom der Rede zu stauen scheinen, um ihn dann wieder zu beschleunigen; der Beschleunigung aber dient vor allem die Tatsache, daß alle Längen in je zwei Kürzen aufgelöst werden dürfen, so daß wir den „Dreikurz" („Tribrachys") erhalten. Wie deutlich vernimmt man den zitternden Seelenschmerz der Antigone (V. 29), die ihren Bruder beklagt, wie man ihn hingeworfen hat:

εᾶν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν (*θησαυρόν*)[2])

Die spätere Zeit (Euripides) hat diese Kürzungen gehäuft, damit freilich den tragischen Stil in seiner Gemessenheit geschwächt und sich der Alltagsrede angenähert. Wo die erwähnte Doppellänge durch den Daktylus ersetzt wird (kraft der Auflösung der zweiten Länge in zwei Kürzen), fühlen wir uns wohl auch an den epischen Vers erinnnert, während die Auflösung der ersten Länge dem („anapästischen") Marschschritte nahekommt. Wir führen diese Möglichkeiten hier nur an, um dem Vorwurf der „deklamatorischen Eintönigkeit" zu wehren, der oft genug dem alten Verse zu Unrecht gemacht, gegen unsere Übersetzer „in den Versmaßen der Urschrift" freilich nur zu oft mit Recht erhoben wird. Die Lebendigkeit des Verses wird noch erhöht durch die Möglichkeit seiner inneren Einteilung, besonders der Zäsur nach dem dritten Halbvers allein oder nach dem fünften u n d dritten. Auch hier vermittelt die kurze Stauung immer wieder den Eindruck eines um so kräftigeren Nachströmens, wozu auch die nicht seltene Aufspaltung des Verses auf mehrere Sprecher beiträgt. Sorgfältig wird in diesem Falle darauf geachtet, daß der Vers nicht etwa glatt halbiert und damit leblos wird. Von weiteren Abwandlungen darf hier abgesehen werden, nachdem die innere Beweglichkeit des Verses und deren dramatische Triebkraft (für griechische Hörer) zur Genüge dargetan ist.

[1]) Vgl. U. von W i l a m o w i t z - M o e l l e n d o r f f, Griechische Verskunst (1921) und den kurzen Aufriß von Karl R u p p r e c h t, Einführung in die griechische Metrik (1934), besonders S. 28 ff.

[2]) Eine Wirkung, die auch R. W o e r n e r in seiner Übersetzung nicht andeuten kann: „(Niemand soll ihn) begraben, noch beklagen auch, nein, unbeweint und unbestattet ihn den Vögeln lassen."

Digitized by Google

Die griechischen Dramatiker haben damit das Lebensgrundgesetz des dramatischen Verses überhaupt gefunden, mit seiner begrenzten Erstrekkung [1]), mit seiner immer mitgehenden Teilung und mit den vielen Möglichkeiten der Abwandlung, die vor allem zwischen Hemmung und Beschleunigung wechseln, aber mit dem einen oft gleichzeitig dem anderen dienen. Damit ist das innere Baugesetz jener bewegten Rede gefunden, die immer in die Breite strebt, unterwegs gern einzelne Punkte hervorhebt und dabei kurz verweilt, um nachher desto kräftiger weiterzustreben. Nur, was in der täglichen und auch in der öffentlichen Rede mit bewußter Freiheit vor sich geht (wie wir es auch beim Prosarhythmus beobachten konnten), wird hier immer wieder der Versform unterworfen, die dem Zauber der poetischen Handlung als solcher dienen und die Seele über den Alltag erheben will.

§ 3. DER ALEXANDRINER (DER FRANZÖSISCHE VERS)

Der französische Alexandriner mit seinen 12—13 Silben hat die poetisierende Formgebung verstärkt, indem er je zwei Sechstakter durch den Endreim zusammenband. Auch er ist von Hause aus nicht dramatisch, sondern stammt, wie sein Name zeigt, vom altfranzösischen Epos her. Seine Wirkung ist gebunden an die französische Fähigkeit (die wir ja auch bei den Lateinern der alten Zeit voraussetzen müssen), die metrische Betonung durch die „natürliche" oder rhetorische hindurchhören zu lassen und das einheitliche Ineinander beider zu genießen. Ebenso wird die scheinbar herrische Zäsur (nach dem 5. Halbvers) durch die fein berechneten Zugaben von Zwischenzäsuren gemildert und die Wirkung damit bereichert. Da uns das alles nicht möglich ist, wird der deutsche Alexandriner immer etwas Klapperiges, Leierndes erhalten und vor allem jede dramatische Bewegung töten. Daher können wir die Dramen des Gryphius trotz ihrer hohen tragischen Werte auf unseren Bühnen nicht mehr aufführen und die Alexandrinerszene in Goethes ‚Faust' (Teil II, Akt 4) ist wieder nichts als Dekoration, als Sprechmimik. Für unser Empfinden hat Schiller das maßgebende Urteil gefällt (an Goethe, 15. Okt. 1799):

> Die Eigenschaft des Alexandriners, sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen inneren Geist dieser Stücke, die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen. Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes und wie die

[1]) An Stelle eines Langverses können später zwei gereimte Kurzverse treten (im ‚Faust'), wie ja auch das mhd. Reimpaar den altgermanischen Langvers ersetzen mußte.

Digitized by Google

Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüts und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert, und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form wie in das Bette des Prokrustes gezwängt.

Daß die Franzosen so nicht empfinden, ist bekannt; das erhält ihr großes Drama lebendig; dem lebhaften Geiste dieser Nation scheint der Vers, bei all seiner „Logizität", starke Gefühlswerte zu vermitteln und die Handlung reihenweise vorwärtszutreiben, indem er die Zeilen paarweise aneinander bindet. Das Geheimnis besteht wohl vor allem darin, daß es die großen Franzosen erreichen, mit jedem neuen Couplet (wie es z. B. die Erzählung des Théramène gezeigt hat, vgl. oben S. 353 f.) immer wieder eine neue Ebene zu beschreiten, einen neuen Gesichtspunkt aufzustellen, eine neue Wendung des Vorgangs zu bringen und dennoch, dank dem immer mitgehenden „Schema", alle diese Vielheiten als Abwandlungen oder als Glieder einer großen Einheit zusammenzufassen [1]).

§ 4. DER BLANKVERS (DER GERMANISCHE DRAMENVERS) [2])

Der reimlose iambische Fünftakter ist seit den Tagen Lessings unser nationaler Dramenvers, so wie er sich vorher bei den Engländern eingebürgert hatte. Zwar wirkt er in den ersten deutschen Versuchen (J. E. Schlegels) noch reichlich hölzern und gesucht. Klingt doch selbst Lessings „Fünffüßler" (im ‚Nathan') noch oft wie „geverste Prosa",

[1]) Der Versuch W. Williges, die Dramen des Jean Racine in mehr deutsche Reimpaare zu übertragen (1939) scheint mir nicht so gelungen, wie manchem anderen Kritiker. Die viertaktigen, katalektischen (am Schluss gekürzten) Anapäste mit Auftakt wirken für mein Ohr auf die Dauer fast eintöniger als die französischen Verse; sie bleiben auch von Gewaltsamkeiten nicht frei und geben dem Ganzen einen hüpfenden Gang, der dem ernsten Fortschritt des Dramas zu widerstreben scheint: hier eine Probe:

„Und du, dem dies Herz, das dich innig verehrt,
Durch ein neidisch Verhängnis für immer verwehrt,
Du Held, dem ich selbst an dem Ziel meiner Tage
Im Grab mich vereinigt zu wünschen nicht wage,
Empfange dies Opfer! Wie tät es mir gut,
Versöhnte dies Gift, du Geliebter, dein Blut!"

(Aus ‚Mithridates', 5. Aufzug, 1. Szene.) Über die metrischen Möglichkeiten des französischen Alexandriners vgl. vor allem das klassische Werk von M. Grammont, Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. 3. Aufl. Paris 1923; dazu Th. Spoerri, Französische Metrik (1929).

[2]) Vgl. auch G. Seidler, Musik und Sprache im Drama Schillers und Kleists. Versuch einer neuartigen Verserforschung im Drama. ‚Dichtung und Volkstum', Bd. 42, S. 71 ff.

Digitized by Google

weil mit der Rhythmisierung nicht immer die innere Erhebung der Rede über die Umgangssprache erstrebt oder erreicht ist. Erst mit Goethes ‚Iphigenie' hat der Vers bei uns jene Ausdrucksfülle und jenen leichten, anschmiegsamen Gang erobert, den er jenseits des Kanals frühzeitig und vor allem durch Shakespeare errungen hat. Auch er stammt nicht aus dem Drama her, sondern bedeutet eine wohl im Hinblick auf den antiken Trimeter, doch mit sicherem Sprachgefühl vollzogene Abstreifung des Reimes von dem alten *heroic couplet*. Italien mag dabei vorangegangen sein[1]); was man dort den *verso sciolto*, den „gelösten" Vers nannte, das wurde hier (ungefähr 1589) als *‚blanc verse'*, d. h. bloßer, reimfreier Vers bezeichnet. Der Earl of Surrey (1517—47), der Erfinder dieser Versform, hat ihre Fähigkeiten eindrucksvoll genug beschrieben:

Er nennt dieses Metrum „perhaps more various and plastic than any other national metre, ... capable of being used for the most commonplace and the most sublime utterances, ... there ist no harmony of sound, no dignity of movement, no swiftness, no subtlety of languid sweetness, no brevity, no force of emphasis beyond its scope."

Neuere Forschungen, deren Ergebnisse Spindler geschickt zusammenfaßt, zeigen die rasche innere Entwicklung des Verses, die sich an der Hand von Shakespeares Werken gut verfolgen läßt. Uns gehen diese Dinge sehr nahe an, weil sich der deutsche Blankvers etwa in der gleichen Richtung entwickelt hat. Wenn also anfangs strenge, schematische fünffüßige Iambeneinheiten vorherrschten, so schaltet der Dichter am Ende seiner Laufbahn mit überlegener Freiheit mit der Zäsur, legt Takte um u. ä. An die Stelle in sich abgeschlossener Verse bringt er überschlagende Reihen im Bogentstil; zu den stumpfen Versausgängen fügt er die weicheren, klingenden; die Vollmessung von Endungen wie *-ed* wird beseitigt und am Ende erscheinen oft genug an sich leichtbetonte Wörter, die wieder dazu dienen können, den Strom der Rede von einer zur anderen Zeile fast unmittelbar überzuleiten. Der Reimschmuck, der anfangs noch häufig auftrat, wird dem strengen Stil des „blanken" Verses geopfert, dagegen die Rede immer häufiger mit Prosa durchsetzt; davon haben dann freilich unsere Klassiker in ihren reifen Versdramen nicht mehr gern Gebrauch gemacht (bis dann z. B. bei Grabbe, unter dem Einfluß Shakespeares, eine ähnliche Mischung einsetzte).

Bei uns bedeutet die stärker fühlbare oder vernachlässigte Mitwirkung des Versschemas i. a. nicht nur eine größere oder geringere technische Gewissenhaftigkeit, sondern zugleich eine innere Bindung: das Leben der Menschen rings um den Dianatempel von Tauris verläuft in ähnlichen

[1]) Vgl. Robert Spindler, Englische Metrik (1927) bes. S. 200 ff.

Digitized by Google

Rhythmen wie das der Leute am Hof von Ferrara und — wie dasjenige Goethes selbst, besonders in den Jahren seiner Freundschaft mit Frau von Stein, wenigstens seinem Wunsche nach verlaufen sollte. Hier wie dort wird die Kraft des inneren Erlebens dadurch erst recht offenbar, daß sie sich auch in der strengen Form behauptet, die sie sich gleichsam selbst auferlegt und in deren Grenzen sie auch noch im stärksten Aufwallen verharrt. Andererseits wirkt die Form dadurch eben fesselnd, daß wir fühlen, wie immer gegen sie angerannt wird und wie sie sich dauernd neu erzeugt. Immerhin: Goethes Versdramen (mit Einschluß der ‚Natürlichen Tochter') halten ausnahmsweise Situationen, einmalige menschliche Erlebnisse in Bindungen von ganz besonderer Art fest, da denn auch das Verhältnis von Freiheit und Zwang auf eine fast akute Art zum Austrag kommt, so taktvoll und glücklich der Dichter alles Gewaltsame, „Outrierte" vermieden hat. Vielleicht geht seinen Versdramen damit etwas an symbolischer Bedeutung im Sinne des Menschlich-Dramatischen ab. Anders Schiller, der in seinen Meisterwerken zwar auch den starken Ausnahmemenschen ergreift, ihn aber doch als eine Steigerung des Menschen, in „des Lebens Drang", in Schicksale hineinstellt, die auch wieder nur die ungeheure Steigerung dessen darstellen, was uns alle betreffen könnte. Schillers Verssprache ist lebens- und naturnäher, ist weniger vorbildlich- als urbildlich-menschlich. In größerer Auflockerung arbeitet sie nicht nur mit bogenförmigen Übergängen und mit gelegentlichen Versspaltungen (Verteilungen auf mehrere Sprecher, die dann z. B. Kleist zu höchster Virtuosität entwickeln sollte); Schillers Vers gleitet mit einer Fülle sozusagen „verstohlener" Zäsuren dahin, die weniger scharf an unser Ohr dringen als diejenigen Goethes — wenn nicht die Einschnitte gewollt sind und als solche wirken sollen. Goethes Vers ist sozusagen musikalischer, ist aber auch im wesentlichen auf eine Tonart gestimmt, die auch in dem heftigen Aufeinanderprall Tassos mit Antonio nicht zerstört wird; Schillers Vers ist minder harmonisch, aber tönereicher (auch wohl umschläglicher) und dadurch gerade dramatisch wirksam und reizvoll[1]); er erlaubt nicht nur die scharfe Gegenüberstellung der diplomatisch-geschickten Rede Octavios mit seinen wohlberechneten kameradschaftlichen und väterlichen Anklängen und der schroffen Redeweise Buttlers; er erlaubt auch die völlige „Umregistrierung" der Rede dieses alten Haudegens von kühler, fast höhnischer Zurückhaltung zu polterndem Aufbrausen und dann zu

[1]) Man halte nebeneinander die Anfänge der großen Monologe der Iphigenie (I, 1) und Tassos (IV, 1) einerseits, Wallensteins (I, 4) und der Jungfrau von Orleans (IV, 1) andererseits. Man halte daneben die spärlichen Monologe in Lessings ‚Nathan' und in Kleists ‚Homburg'.

Digitized by Google

einem rührenden Zusammenbruch („Die Treue brach ich solchem gnädigen Kaiser" — podisch zu lesen!). Dabei bleibt doch auch in dieser Szene immer noch durchweg der „poetische Ton" gewahrt, während er z. B., bei Grabbe leicht in eine klappernde Halbprosa übergeht, bei Kleist aber oft ins Elementarische übersteigert wird. Die Verse auch des ‚Prinzen von Homburg' sind, bei aller inhaltlichen Schönheit und aller Durchdringung mit echter Stimmung, oft sehr schwer zu sprechen, nicht wegen eines Ungeschicks des Dichters im Ausdruck, sondern wegen seines Bemühens, soviel wie möglich in die einzelne Rede hineinzupressen und sie mit kurzen Andeutungen bis an letzte Tiefen heranzuführen. Hier wie bei Schiller hängt sehr viel von der Registrierung ab, die bei Grabbe vor lauter Superlativen oft zu kurz kommt (vgl. ‚Faust' I, 2) und bei Hebbel zeitweilig hinter einer mehr rationalen Versführung zurücktreten kann (z. B. bei Rhodope ‚Gyges' III, 1, Monolog). Jedenfalls hat sich der Blankvers bei uns nicht nur als der unserer Sprache höchst gemäße dramatische Rhythmus ausgewiesen, sondern sich zugleich einer Fülle von Dramatikern sehr verschiedenen Gepräges (bis zu G. Hauptmann u. a. Zeitgenossen) willig zur Verfügung gestellt und immer neue Provinzen deutschen Seelenlebens der dramatischen Kunst eröffnet. Die Hauptsache ist und bleibt das dramatische Wechselspiel zwischen Linie (oder Liniensystem) und Punkt (oder Punktreihe) auf der einen Ebene, zwischen Stauung und Beschleunigung auf der anderen. Immer ist der Blankvers bereit, sich selbst abzuschließen oder als Schlußglied einer Reihe zu dienen; und immer liegt in ihm noch etwas verborgen, was vorwärts drängt. Er paßt denn auch vorzüglich zu solchen „halb-offenen" Schlüssen wie dem der ‚Maria Stuart:

„Der Lord läßt sich
Entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich."

Ein Verspaar in der Art des Alexandriners würde hier eine endgültige Abschlußlinie ziehen, die der unendlichen Perspektive des Dramas nicht gemäß wäre. In solchen Fällen feiert der Blankvers seine Triumphe[1]).

§ 5. DER TROCHÄISCHE VIERTAKTER (DER SPANISCHE VERS)

Der trochäische Achtsilber mit seinen bald gepaarten, bald gekreuzten Reimen hat sich in seiner Heimat Spanien als ein unübertreffliches Mittel nationaler dramatischer Sprachgestaltung ausgewiesen. Zwar ist seine

[1]) Der unregelmäßige Iambenvers (von wechselnder Taktzahl), wie ihn z. B. W. Schmidtbonn (im ‚Grafen von Gleichen') anwendet, schmiegt sich wohl der natürlichen Rede an, verliert aber leicht den „zügigen" Charakter des Blankverses.

Digitized by Google

Tönung von Hause aus eher lyrisch, wie er sich ja gerne mit kunstvollen strophischen Gebilden (s. oben S. 453) paart. Auf der anderen Seite läßt er jede Abwandlung von der derbsten volkstümlichsten „Prosa" bis zur erhabensten Hymnik zu; er vermag die kluge Zurückhaltung wie das kraftvoll-männliche Entschließen und Handeln eines Crespo (in Calderons ‚Dorfrichter') scharf und doch hintergründig auszudrücken, wie er sich den philosophischen Träumereien des gefangenen Sigismondo, aber auch den spaßigen Klagen des hungernden Clarin (im ‚Leben ein Traum') überall willig anschmiegt. Der Reim dient hier weniger der Unterbrechung oder der Absonderung der einzelnen Verse als ihrer Verknüpfung zu kleineren und größeren Gebilden; der ganze Zug der Sprache gewinnt dann, vor allem unter dem Einfluß volltönender Vokale und anderer Registrierungsmittel, eine mitreißende Gewalt und entspricht damit genau der immer etwas phantastisch-zauberhaften Gestaltung des Vorgangs im spanischen Drama.

Wir Deutschen können dem fremden Verse so reiche und bestimmte Wirkungen nicht abgewinnen. Wo ein deutscher Dichter ihn zu verwenden scheint, wie Grillparzer in der ‚Ahnfrau', da wird er unter seinen Händen leicht zum Kostüm- und Einstimmungsmittel mehr stofflicher Art. Von der schwingenden Schönheit und von der mitreißenden Gewalt der Spanier ist in den meist reimlosen, nur stellenweise durch Reime oder Assonanz ausgezeichneten Versen der Deutschen wenig mehr zu spüren; sie wirken nicht „natürlich"; denn innen fühlen wir, daß der Dichter mit einem seiner Sprache widrigen Metrum kämpft und oftmals „leiert". Zwar hat unsere Muttersprache von Hause aus ein fallendes Gepräge und was wir oben „Iamben" nannten, sind in Wahrheit Trochäen mit Auftakt[1]); aber eben dieser Auftakt, an den unser Ohr gewohnt ist, läßt den vollen „trochäischen" Eindruck nicht aufkommen, sondern gliedert ihn einem scheiniambischen Gefälle ein; die Verse der „Schicksalsdramatiker" vollends wirken immer mehr oder weniger exotisch, phantastisch; sie unterdrücken den kühnen Zug des Dramas zugunsten eines schicksalsmäßigen Geschobenseins. Für das Drama der Gegenwart haben sie, wie verschiedene Versuche gezeigt haben, keine wirkliche Bedeutung.

§ 6. DER FAUSTVERS

Dagegen weist der alte deutsche Viertakter, von Hause aus ein durch den Reim gespaltener Langvers, unter Umständen hohe dramatische Fähigkeiten auf; zwar können wir den alten „Knittel" in der Art des Hans Sachs, auch in seiner modernen Umprägung, d. h. vor allem mit Beachtung

[1]) S. oben S. 437, Anm. 2.

Digitized by Google

der natürlichen Betonung und maßvollen Füllung der Senkungen, nicht mehr dauernd „ernst nehmen", während er sich für kürzere, besonders komische Stücke im „Fastnachtsspiel" trefflich eignet. Goethe hat ihn in seinem Hauptwerk von Anfang an verbunden mit einem verwandten und doch gegensätzlich gearteten Versmaße. Während der „Knittel" feste Taktzahl, aber freie Füllung hat, ist der aus Italien übernommene, ursprünglich auch wieder nicht dramatische, sondern von Wieland mit genialer Freiheit episch gemeisterte „Madrigalvers" streng alternierend (ein „Auf- und Abvers"), gibt aber die Zahl der Takte ziemlich frei — soweit eben der menschliche Atem reicht. Wenn der deutsche Trochäus nach Heusler etwas „Hemdsärmeliges" hat, so nimmt sich der Madrigalvers gern etwas „hausrockmäßig" aus; sehr viel behaglicher, friedfertiger (auch wohl „schludriger") als der polternde Knittel, dafür aber auch geeigneter zu längeren, ernsten Reflexionen; denn wenn der alte Paarreim immer nach zwei Versen eine Art von Absatz verlangt, weil eben die vier Takte als Einheit scharf ins Ohr fallen, läßt sich die alternierende Reihe des anderen Verses mit seinen mehr nebensächlichen Reimen fast beliebig weiterspinnen. Miteinander vereint und abwechselnd können sie sowohl der durchgehenden Linie wie dem Verweilen an bestimmten Punkten und damit allerlei dramatischen Forderungen gerecht werden. Zusammen bilden sie auch ein Gegengewicht gegen eine allzu hohe Stilisierung, die, zumal bei Gegenständen wie dem ‚Faust' (oder bei Ibsens ‚Brand') leicht zur Erdenferne, zum Ätherischen führen könnte, während uns die erdennahe Sprechweise beider Gruppen des ‚Faustverses' [1]) bei allem Ausschwärmen ins Hohe und Freie doch immer wieder in der Nähe der Erde festhält und uns erinnert, daß von menschlichen Dingen menschlich geredet wird. Ja, der gewisse Gegensatz zu dem oft hochgespannten Inhalte gibt ihm ein besonderes Gesicht, indem er fast ironisch über sich selbst hinaus auf etwas Wesentliches hinweist, was sich genau nicht sagen, was sich immer nur umspielen oder spielend andeuten läßt. Damit hat der „Faustvers" eine ähnliche Bedeutung wie die ganze Faustform, die ja unser Dichter im ‚Vorspiel auf dem Theater' mit soviel überlegenem Humor behandelt hat: gerade auf diese Weise, als „Stück in Stücken" und in so „bequemen" Versen, läßt sich derartiges am ehesten vortragen und gerade noch „rein genießen". So greift auch hier die Formung im einzelnen, bis in den Vers hinein, mit der des Dramas überhaupt zusammen, wie wir es ja auch beim Blankvers und seinen Abwandlungen in den Händen unserer großen Dichter gesehen haben.

[1]) A. Heusler verwendet diesen Ausdruck nur für den Madrigalvers.

Digitized by Google

ANHANG

Verzeichnis der in diesem Bande benutzten und angeführten Schriften des Verfassers.

A. Ausgaben

1. Schillers Werke, im Verein mit Robert Petsch, Albert Leitzmann und Wolfgang Stammler herausg. von L. Bellermann. Zweite, kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Leipzig, Bibliographisches Institut o. J.
2. Goethes Werke („Große") Festausgabe. Im Verein mit F. Bergemann, E. A. Boucke, M. Hecker, R. Richter, J. Wahle, O. Walzel, R. Weber herausg. von Robert Petsch. Kritisch durchgesehene Ausgabe mit Einleitungen und Erläuterungen. Ebd. o. J.
3. Goethes Werke, kleine Festausgabe, herausg. von Robert Petsch und Hermann Blumenthal. Ebd. o. J.
4. Deutsche Dramaturgie, Bd. I. Von Lessing bis Hebbel. 2. Aufl. Hamburg. Hartung 1921.

B. Sammelbände

1. Gehalt und Form. Gesammelte Abhandlungen zur Literaturwissenschaft und zur allgemeinen Geistesgeschichte (= Hamburgische Texte und Untersuchungen (Reihe 2, Bd. 1.) Dortmund, Fr. W. Ruhfus 1925;
   darin: Chor und Volk im antiken und modernen Drama, S. 56 ff.
   Die Theorie des Tragischen im griechischen Altertum, S. 89 ff.
   Goethe und das Problem des Tragischen, S. 154 ff.
   Beiträge zur Erklärung des „Urfaust", S. 307 ff.
2. Deutsche Literaturwissenschaft. Aufsätze zur Begründung der Methode. (= Germanische Studien, Heft 222) Berlin, Dr. Emil Ebering 1940;
   darin: Über Wesen, Bedeutung und innere Form der Dichtung (Grundlegung der Lehre von den redbaren Werten), S. 30 ff.
3. In Vorbereitung: Goethe-Studien, ebd. (Darin die Neufassung des Aufsatzes: ‚Die dramatische Kunstform des Faust', vorher Euphorion. Bd. 33, S. 221 ff.)

C. Bücher

1. Wesen und Formen der Erzählkunst. 2. Aufl. (= Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe Bd. 20) Halle a. S., Max Niemeyer, 1942 (1. Aufl. 1934).
2. Spruchdichtung des Volkes. Vor- und Frühformen der Volksdichtung. (Ruf. Zauber- und Weisheitsspruch. Volks- und Kinderreime.) (= Volk, Grundriß der deutschen Volkskunde in Einzeldarstellungen, herausg. von Kurt Wagner, Bd. 4). Halle a. S., M. Niemeyer, 1938.
3. Die lyrische Dichtkunst. Ihr Wesen und ihre Formen (= Handbücherei der Deutschkunde, herausg. von H. Arntz und W. Rasch, Bd. 4.) Ebd. 1939.
4. Einführung in Goethes „Faust" (Volksschriften der Hansischen Universität, Bd. 2). Hamburg, Broschek & Co., 1. u. 2. Aufl., 1941.

Digitized by Google

D. Aufsätze

1. Anzengruber. Zeitschr. f. deutschen Unterricht, Bd. 1 S. 340 ff.
2. Fr. Hebbels dramatische Fragmente. Ilbergs ‚Neue Jahrbücher', 1903, 1. Abt. Bd. 11, S. 207 ff.
3. Lessings Dramen. Ilbergs ‚Neue Jahrbücher', 1906, 1. Abt., S. 206 ff.
4. G. Hauptmann und die Tragödie des XIX. Jahrhunderts. Ilbergs ‚Neue Jahrbücher', 1908, 1. Abt., Bd. 21, S. 542 ff.
5. Schillers politisches Vermächtnis. 22. Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins 1917/18, S. 141.
6. Die Kunst der Charakteristik in Lessings ‚Minna von Barnhelm'. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht, Bd. 76, S. 289 ff.
7. Die Entwicklung der tragischen Idee in der dramatischen Dichtung Heinrichs von Kleist. Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft, 1925/26, S. 17 ff.
8. Die Sprache im Drama. Der Kreis, Bd. 4, S. 193 ff.
9. Zur inneren Form des Dramas. Euphorion, Bd. 30, S. 2 ff.
10. Die Kunstform in Goethes ‚Pandora'. Die Antike, Bd. 6, S. 15 ff.
11. Die dramatische Exposition. Nationaltheater, Bd. 3, S. 210 ff.
12. Das dramatische Werk Gerhart Hauptmanns. Zeitschrift f. deutsche Bildung, Bd. 8, S. 529 ff.
13. Von der Szene zum Akt. Deutsche Vierteljahrsschrift, Bd. 9, S. 165 ff.
14. Friedrich von Hagedorn und die deutsche Fabel. Festschrift „von Melle" (1933), S. 160 ff.
15. Drei Haupttypen des Dramas. Deutsche Vierteljahrsschrift, Bd. 12 S. 210 ff.
16. Der Aufbau der dramatischen Persönlichkeit. Deutsche Vierteljahrsschrift, Bd. 13, S. 228 ff.
17. Die Darbietungsformen der dramatischen Dichtung. German.-Roman. Monatsschrift, Bd. 23, S. 321 ff.
18. Hans Sachsens Fastnachtsspiel vom fahrenden Schüler. Versuch einer typologischen Deutung. Zeitschrift f. Deutschkunde, Bd. 50, S. 18 ff.
19. Drei entscheidende Punkte im Drama. German.-Roman. Monatsschrift, Bd. 34, S. 401 ff.
20. Die dramatischen Figuren bei Goethe, Kleist u. a. Dramatikern. Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen, Bd. 173, S. 12 ff.
21. Der Chor im Drama. Eine dramaturgische Skizze. Helikon, Bd. 3, S. 1 ff.
22. Schiller: Das Ideal und das Leben. In H. O. Burger, Gedicht und Gedanke. (Halle a. S., Niemeyer, o. J), S. 119 ff.

Digitized by Google

NAMENWEISER [1])

Abraham a S. Clara 358
Aisopos 268
Aischylos 132, 137, 139, 153, 172, 189, 209, 223, 235, 254, 274, 283, 295, 301 f., **366**, 381
Ammann, H. 78
Anzengruber, L. 14, 153, 280, 338, 389, 400, 413 ff.
Archilochus 456
Aristeides 18
Aristophanes 245, 418 f.
Aristoteles 58, 64 f., 73 ff., 92, 103, 112 f., 116, 129, 149, 151, 153, 160, 171 f., 187, 191 f., 217, 221, 235 f., **241**, **246**, 268, 272 ff.

Bacmeister, E. **248**
Bäcker, H. 39, 228
Bäumler, A. 9
Bahr, H. 414
Bakchylides 14, 295
Baumann, F. 30
Beck, A. 351
Behnken, H. 414
Berger, A. von 209, 363, 372
Bibel 128
Billinger, J. 248, 258
Björnson, B. 63
Bleich, H. E. 130
Blume, B. 196
Boehme, J. 167
Böckmann, P. 45
Bogner, H. 296, 301
Boucke, E. 405
Brock, J. 113
Büchner, G. 63, 85, 224, 233
Bürger, G. A. 432

Cäsar, C. J. 134
Calderon, P. de la Barca 130, 133, 143, 304, 306, 403, 463
Capelle 241
Castelvetro, L. 236.
Cervantes, M. de 63, 120
Chop, M. 93
Christ-Schmid-Stählin 16
Corneille, P. 68, 152, 317, 405

Dehmel, R. 413
Diels, H. 241
Dieterich, A. 12
Dilthey, W. 77
Dubos, Ch. 328
Düsel, Fr. 361, 369

Erler, O. 214
Ernst, P. 56 f., 72, 75, 183, 191, 214, 249 f., 286
Euripides 15, 74, 97, 103 f., 114, 139, 173, 182, 238, 268, 286 f., 296, 303, 311, 375

Faust (Volksschauspiel) 226
Fechter, P. 206 ff.
Fischer, O. 425
Flechtner, H. 220
Flitner, W. 112
Freksa, K. Fr. 380
Freytag, G. 200 ff.
Fricke, G. 272

Gellert, Ch. F. 115, 228
Gerhardt, P. 431
Gerstenberg, H. W. von 276, 278, 416 f.
Goedeke, K. 26
Goethe, J. W.
Allgemeines, bes. Theoretisches und Kritisches 3, 53, 56, 60, 62, 85, 88, 91, 96, 98, 109, 118, 134, 139, 141 ff., 164, 175, 189, 217,

[1]) Mit Fettdruck sind die Seiten bezeichnet, die eingehendere Interpretationen bringen.

Digitized by Google

220, 234, 241, 243, 264, 285, 319, 381, 398, 400 f., 427, 431, 455
Dramen. ‚Faust' 17, 21, 45, 59, 61 f., 65, 82, 84, 97 f., 101, 105, 108, 110, 112, 121 f., 133, 141, 146, 150, 154, 158, 160 f., 169 f., 178, 190, 192, 196, 198, 205, 216, 224, 226, 230 ff., 241 f., 254, 258, 262, 274, 283 ff., 293, 300, 313, 315, 325 f., 347 f., 361, 368 f., 376 ff., 383, 405 ff., 409, 414, 417, 420 f., 429, 431 ff., 435 f., 440 f., 445, 450, 454, 456. 458, 463 f.
‚Götz von Berlichingen' 48, 59 f., 104 f., 108 f., 141, 144, 153, 162, 174, 205, 207, 210, 213, 254, 282, 307, 318, 338, 343, 355, 399 f., 416 f., 419, 423, 438 f.
‚Egmont' 8, 35, 48, 59 f., 69, 85, 87 f., 98, 112 f., 142, 153, 158, 188, 205, 207, 213, 233, 254, 285 f., 304, 307, 324, 332, 338 f., 342, 348, 400, 407, 423, 428 f., 438.
‚Clavigo' 355.
‚Geschwister' 195.
Versdramen im allgemeinen 34, 58, 173, 200.
‚Iphigenie' 77 f., 115, 123, 125, 146, 152 f., 200, 238, 254, 277, 290, 330 f., 334, 343, 350 f., 384 f., 393 f., 401, 405, 437, 451, 460 f.
‚Torquato Tasso' 112, 141, 143 f., 146, 158, 187 f., 200, 205 f., 233, 238, 250, 277, 343, 365, 390, 399 f., 422, 461.
‚Natürliche Tochter' 461.
‚Proserpina' 17, 24, 351, 427, 456.
Erzählendes ‚Werther' 216.
‚W. Meister' 7, 34, 216 268, 272.
‚Hermann und Dorothea' 384.
Lyrik 78, 253.
Goldoni 20, 24, 176, 248.
Gottfried von Straßburg 61.
Goltz, J. v. d. 75.
Gordon, W. von 211.
Gottsched, J. Chr. 315.
Gozzi, C. 138.
Grabbe, Ch. D. 34 f., 59 ff., 85, 88, 262, 279, 455, 460, 462.
Grammont, M. 549.
Grillparzer, F. 8, 32 f., 35, 51, 61, 63, 88, 157 f., 168, 179, 182, 201 f., 208, 226 f. 254, 262, 311, 320, 322, 365, 371, 378 f., 389, 398, 422 f., 463.
Grimm, Brüder 20, 251.
Großmann, L. 294.
Gryphius, A. 133, 185, 299, 458.
Gurk, P. 179

Hammer, L. 171.
Hamsun, K. 63.
Harlan, V. 201.
Hartleben, O. E. 155.
Hauptmann, G. 58, 62, 85, 182, 200, 206 ff., 323, 325, 377 f., 413, 439, 462.
‚Einsame Menschen' 201, 324, 413, 447.
‚Die Weber' 50, 110, 163, 166, 200, 275 f., 439 f.
‚College Crampton' 8, 46.
‚Biberpelz' 8, 46.
‚Hanneles Himmelfahrt' 27, 300, 447.
‚Florian Geyer' 219, 307, 419.
‚Versunkene Glocke' 31, 50, 142.
‚Fuhrmann Henschel' 224.
‚Schluck und Jau' 133 f., 153, 414.
‚Und Pippa tanzt' 27, 413.
‚Bogen des Odysseus' 248.
‚Iphigenie in Delphi' 334.
Havers, W. 402.
Hegel, G. W. 39, 91, 176, 210.
Heiseler, B. von 176.
Hebbel, Fr., Allgemeines und Theoretisches 30 f., 63, 70 ff., 85, 117, 135, 147, 168, 209, 264, 391, 462 f.
Einzelne Dramen 36, 86, 103, 144, 152, 177, 181, 211 ff., 222, 237, 252, 291, 429.
Herakleitos 241.

Digitized by Google

Herder, J. G. 52, 147.
Herodotos 18, 65.
Herrmann, G. 456.
Hettich, L. 455.
Heusler, A. 450, 464.
Hintze, A. 89.
Hoche, A. 244.
Höfler 9.
Hölderlin, Fr. 247.
Hofmannsthal, H. von 242.
Homeros 18 f., 54, 142, 229, 423.
Horatius, Q. 189.
Hyginus 113 f.

Ibsen, H., Allgemeines 26, 59, 63, 197, 200, 233, 239, 324 f., 390 f.
Einzelne Dramen 14, 46, 50, 137, 143, 145, 157, 188, 197, 200, 224, 249, 338, 421.

‚Jedermann' 27.
Johann von Tepl („von Saaz") 24, 103.
Jünger, Fr. G. 336.
Junghans, F. 220, 222, 228.

Kant, 83 f., 187, 194.
Katann, O. 127.
Kayßler, F. 192.
Kerschensteiner, G. 40.
Keller, G. 68.
Kethner, G. 159, 223.
Kindermann, H. 61.
Klages, L. 1, 436, 452.
Kleist, H. von, Allgemeines 55, 59, 118, 254, 395 f., 425, 461 f.
Dramen, ‚Guiskard' 67, 94, 264, 302, 357.
‚Amphitryon' 320, 362, 369.
‚Der zerbrochene Krug' 46, 144, 152 f., 190 f., 193 f., 195, 207, 211, 245, 262, 280, 320, 346, 395 f.
‚Penthesilea' 51, 62, 117 ff., 124, 152, 182, 190 ff., 194, 198, 277.
‚Kätchen von Heilbronn' 137, 396 f.
‚Prinz von Homburg' 8, 46, 50, 73, 88, 99, 106, 124, 126, 145, 152, 231, 281 f., 293, 341, 384, 391, 423.
Erzählendes 120 f., 137, 396 f.
Klinger, F. M. 318.
Klöcking, J. 294.
Klopstock, F. L. 17, 20, 24, 193 f., 417, 428, 445.
Kluckhohn, P. 216 f.
Körner, K. W. 36.
Köster, A. 423.
Kolbenheyer, E. G. 249, 286, 419.
Kotzebue, A. von 26.
Kranz, W. 241.

Lafontaine, Jean de 228.
Lammers, W. 9.
Lange, K. 41.
Langenbeck, C. 183, 190, 192 ff. 214, 236, 297, 301, 352, 426.
Leibniz, G. W. von 87 f., 256.
Leip, H. 60, 300.
Lenz, J. M. R. 318.
Lersch, Ph. 258.
Lessing, G. E. Allgemeines, bes. Theoretisches 30, 53, 87, 159, 164, 198, 236 f., 254, 256, 328 f., 334, 369, 386, 392 f., 400 f., 409, 424, 430, 445, 459.
‚Minna von Barnhelm' 8, 46, 61, 70, 84, 94 ff., 98, 106, 112 f., 116 f., 122, 126, 130 f., 134, 136, 141, 144, 153, 158 f., 164 f., 168, 172, 182, 188, 191, 198, 209, 211, 213, 252, 254 f., 273, 280 f., 293 f., 310 f., 314, 325, 359, 381, 388, 393, 399, 415.
Andere Dramen 26, 136, 144, 159, 164, 170, 172, 191, 195, 208, 211, 223, 237 f., 252, 289, 292, 406, 417.
Lipps, Th. 272.
List, W. 125.
Lörges, K. R. 320.
Lohmeyer, W. 294.
Lope de Vega, F. Carpio 20, 24, 166, 176, 275, 306.
Lorenz, A. 75.

Digitized by Google

Ludwig, O. Theoretisch-Kritisches 18, 35 f., 40, 60, 62, 72 f., 83, 89 ff., 100, 106 f., 109 f., 111, 115, 123, 167, 176, 210, 217, 219, 221, 280, 297, 312 f., 314 f., 331 ff., 337, 340, 361, 364, 370, 374, 385, 397, 404, 424 f., 452.
Dichtungen 86, 153, 182, 276, 314.
Lukianos 19.

Madách, 224, 232.
Mädchens, Klage des 16.
Mahr, A. C. 140.
Mai-Rodegg, G. 270.
Marivaux, P. Carlet de Chamblain de 176.
Marlowe, Chr. 226, 279.
Martini, F. 35, 59, 61, 262, 279, 319.
Meistersinger 229.
Metastasio, P. B. 166.
Minde-Pouet, G. 396.
Molière, J. B. (Poquelin) 85, 217, 262, 273, 320, 397, 418.
Mozart W. A. 166.
Müller, Fr. („Maler M.") 165, 318.
Müller, G. 25, 41, 123, 135, 201, 206, 272, 383.
Münchhausen, B. von 112.
Musset, A. de 59

Nerval, Gerard de 140.
Nestroy, J. 25.
Neumann, W. 130.
Ney, E. 6.
Nibelungenlied 61, 68, 342.
Nicolai, O. 347.
Niemeyer, P. 429.
Nietzsche, F. 9, 64, 296.
Novalis, F. (von Hardenberg) 53.

Otto, W. F. 12.
Ovidius, P. 443.

Perger, A. 68.
Perikles 357.
Petersen, J. 127, 347.
Petsch, R. siehe Anhang.
Pfeiffer, A. 7 ff.
Pidal, R. M. 125.
Pindaros 296.
Platon 15.
Plöhn, R. 25 f.
Polti, G. 139.
Pongs, H. 125, 425.
Prescott, F. C. 62.

Racine, J., Allgemeines 173, 258, 260, 286.
Phèdre (Phädra) 100 f., 175, 245, 260, 303, 316 f., 353 f., 459.
Andere Dramen 245, 254, 342.
Raimund, F. 24 f., 85, 413, 420 f.
Rebhun, P. 416.
Reineke Vos 61.
Richter, Jean Paul F. 54, 84.
Roethe, G. 409.
Rogge, A. 292.
Rostosky, T. 7, 171.
Rothacker, E. 76, 256.
Rousseau, J. J. 17.
Rückert, F. 123.
Ruppert, H. 318.

Sachs, H. 20, 23, 97, 134, 172.
Saran, F. 164, 180, 206, 211, 409.
Sardou, V. 25.
Schadewaldt, W. 369, 373.
Schauer, H. 294, 316.
Schelling, F. W. J. 167.
Schiller, F., Allgemeines, bes. Theoretisches und Kritisches 34 f., 42, 45, 53 ff., 58, 61, 63, 75, 77, 97, 99, 113, 119, 131, 139 f., 153, 176 ff., 241, 257, 261, 266, 294, 317, 340 f., 344, 348, 351, 365, 381, 400 ff., 407, 416 ff., 426 ff., 441, 446, 451 f., 455, 458, 461.
Jugenddramen 137, 318, 407.
‚Die Räuber' 51, 59, 124, 137 f., 165, 211 ff., 245, 256, 274, 285, 305, 313, 315, 334, 350, 372.
‚Fiesko' 42, 130, 156 f., 187, 214, 226, 264.
‚Cabale und Liebe' 158, 252, 285, 289, 350, 356, 415, 454.

Digitized by Google

‚Don Carlos' 126, 144, 162 f., 222, 229, 282, 284, 418, 422, **434.**
‚Wallenstein' 8, 13, 38, 42, 47, 59, 65, 67 f., 71, **79 ff.,** 87 ff., 102 ff., 104, 107, 110, 112, 120, 123, 130 f., 133 ff., 135 ff., 142 ff., 145 ff., 149, 152, 154, 157 ff., 166 f., 169, 172, 174, 177 ff., 182, 187 f., 199, 208, 211, 214, 219, 222, **225,** 227 f., 234, 245, 248, 250, 255, 261 ff., **265 f.,** 273 f., 281 ff., 291, 294, 302 ff., 307 f., 315, 323 f., 326, 329, 333, 338, 346, 355 f., 358, 364, 369 f., 372 f., 383, 387 f., **392,** 400 f., 408, 415 f., 427, 429, 446 ff.
‚Maria Stuart' 1, 17, 19, 36, 46, 49, 69, 71, **94 ff.,** 98, 100, 103, 110, 112, 123, 133 f., 144 f., 168 f., 174, 179 f., 185, 192, 199, 222 f., 230, 246, 254, 280 f., 283, 285, 293, 305, 309 f., 324, 332, 340, 342 ff., 368, 377, 388, 392, 400 f., 422, 427, 436 f.
‚Jungfrau von Orleans' 17, 40, 46, 101 f., 112, 119, 121, 125, 133, 136, 148, 187, 192, **198 f.,** 208, 223, 226 f., 305, 347, 350, 368, 384, **386 f.,** 400, 424, 427, 461.
‚Braut von Messina' 13, 36, 42, 67, 86, 102, 135, 143, 187, 193, 213 ff., 278, 292, 296 ff., 305, **390,** 418, 422, 433 f., 454.
‚Wilhelm Tell' 36 f., 42, 70, 75 f., 100 f., 112, 134 f., 147, 163 f., 187, **189 f.,** 204, 275, 284, 305, 308, 313 f., 327, **339,** 341, 344 ff., 348, 385, 389, 394, **398, 411, 433 f.**
Fragmente 208, 228, 305, 326, 348, 434.
Gedichte 61, 84, 148, 433 f.
Schlegel, A. W. und F. 48, 137, 296.
Schmidtbonn, W. 446, 462.
Schneider-Lengyel, J. 240.
Schönaich, Chr. O. von 251.
Scholz, W. von 67, 72, 185.
Schopenhauer, A. 272.
Schubert, F. 78.
Schulze, B. 425.
Schulze-Jahde, K. 181, 212.
Schumann, D. 294.
Schwarz, H. 176, 178.
Schweikart, H. 122.
Seidel, I. 7.
Seidler, G. 459.
Seneca L. A. 122, 317.
Seuffert, B. 277 f., 289 f.
Shakespeare, W. 24, 30, 34, 36, 55, 60 f., 63, 100 f., 117, 134, 149, 210, 241 f., 251, 260, 303 f., 306, 340, 381, 383, 401 ff., 425, 427, 437, 460.
Histories 25, 37, 107, 162 f., 202, **245,** 258, 272 f., 276, 306, 313, **356 f.**
Tragedies. ‚Romeo und Juliet' 68 ff., 99, 132, 168, 199, 237, 276 f., 289, 412.
‚Macbeth' 43, 71, 137, 177, 214, 237 f., 245, 254, 272 ff., 277, 285, 303, 313, 332, 350, 372, 395, 428.
‚Hamlet' 50, **65 ff.,** 98, 101 f., 106, 115 f., 123, 130, 137, 182, 187, 199, 209, 237, 241, **244 ff.,** 253 ff., 256, 260, 262, **269 ff.,** 308, 316, 323 ff., 337 f., 363, 374 f., 400, 408, 429.
‚King Lear' 51, 101, 137, 237, 244, 338, 359 f., 378.
‚Othello' 137, 177, 237 f., 245, 274, 277, 285, 313, 332, 350, 395, 428.
Comedies ect. 20, 24, 37, 133 f., 412.
Sievers, E. 432, 435 f., 442.
Snell, B. 64.
Soltau, J. 383.
Sommer, K. 289 ff.
Sophokles, Allgemeines 15, 35, 86, 195, 198, 235, 267, 296, 298, 381.
‚Aais' 192.
‚Antigone' 49, 71, 98 f., 130, 139, 145, 174, 187, 198, 214, 245, 269, 283, 298, 302, 339, **343 ff.,** 359, 407 f., 428.

Digitized by Google

,Oidipus Tyrannos' 67, 151, 187, 193, 198, 211, 245, 247, 267, 274, 301 f., 358, 395.
,Philoktetes' 103, 125, 137, 152 f., 172, 193, 198, 267.
Späth, M. 211 f.
Spieß, O. 181, 211.
Spindler, R. 460.
Spoerri, Th. 459.
Stadler, E. 321.
Stehr, H. 63.
Steinweg, C. 304, 317, 348 f., 350.
Stumpfl, R. 9.
Sudermann, H. 26, 85, 97 f., 124, 389, 413.
Surrey, Earl of 460.

Tack, P. 380.
Theodektes 151.
Thoma, L. 19, 25, 414 f.
Trübners Wörterbuch 256.
Turner, L. M. 171.

Unold, M. 129.

Vahlen, J. 151.
Volkelt, J. 272.
Voßler, K. 235, 405.

Wagner, H. L. 318.
Wagner, R., Allgemeines 26, 55 f., 63, 75, 92 f., 254, 297, 320, 401.
,Holländer' 325, 338.
,Lohengrin' 137.
,Ring des Nibelungen' 128, 182, 191, 197, 199, 201, 281, 335, 352, 394, 403.
,Tristan und Isolde' 117, 321, 347 f.
,Meistersinger' 88, 347 f.
,Parsifal' 335.
Wais, J. 135.
Wais, K. 58.
Walzel, O. 429.
Wanderscheck, H. 56, 273.
Wedekind, F. 258, 365.
Weichenmeyer, F. 181, 211 ff.
Weise, Chr. 307, 416.
Weitbrecht, K. 4, 61.
Werner, R. M. 86, 289.
Wieland, Chr. M. 251, 445, 464.
Wilamowitz-Moellendorf, U. von 16, 457.
Wilde, O. 383.
Wildenbruch, E. von 25 f., 81, 361, 413.
Willige, W. 459.
Winckler, J. 419.
Wörner, R. 345, 457.
Wolf, H. 78.
Wolfram von Eschenbach 61.

Zeißig, G. 361.

Digitized by Google

SACHWEISER

Das Verzeichnis erstrebt keine Vollständigkeit aller gebrauchten dramaturgischen Begriffswörter oder aller Stellen, wo sie auftreten; es sind nur jene Stellen angeführt, wo etwas über ihr Wesen und ihre Wirkung gesagt wird, was sich mit den benachbarten Stellen zu einer einheitlichen Auffassung zusammenfügen kann.

Abrollende Handlung s. Handlung, Typen.
Affekte (s. auch Leidenschaften) 40, Sprachgestaltung 314 ff.
Abschluß 102 ff.
Agon 184 f., 187, 261, 342 ff.
Akt 125, **188 ff.**
Aktloses Drama 17, 190 ff.
Alexandriner 458 f.
Altercatio (s. auch Streitgespräch) 14, 184 f., 342 ff.
Alterssprache 416 ff.
Anrede, Ansprache s. Ausruf
Aparte s. Beiseite.
Aporie 119.
Ara 272.
Arie s. Oper.
Aspekte 211, 215.
Ate 272.
Atmosphäre 5, 22, 25, 105 f., 107 f., 225, 234, **321 ff.**
Auctoritas und *potestas* s. Grundgegensätze.
Aufbau (s. auch Figuren) 289 ff.
Aufhellungshandlung 211.
Aufsteigende Handlung s. Handlung, Typen.
Auftritt s. Szene.
Aufwühlbarkeit 40.
Aura 324.
Ausbreitung des Vorganges 164 ff.
Ausdehnung des Raumes 221, 230 ff.
Ausruf und Anrede 356 ff.
Auseinandersetzung 337 ff.
Aussprache 339 ff.

Barock 421.
Barockdrama 289.
Bedeutung des Dramas 52 ff.
Bedingung 153.
Beiseitereden 361 ff.
Bericht (Botenbericht, *récit*) 18 ff., **353 ff.**
Bewältigung (der Zeit) 228.
Bewegungstypen 215 ff.
Bild 423.
Bilderfolge, Bildrede **421 ff.**
Blankvers 437, **459 ff.**
Botenbericht s. Bericht.
Breiten der Wirklichkeit s. Lebensbreite.
Brettl 8, 16.
Brief 356.
Brückenmonolog 369 ff. = Handlung.
Brückenmotive 131 ff.
Bühne 19, **29 ff.**, 34, **44 ff.**, 63, 122, 229, 325 ff.

Charakter (s. auch Figuren) **241 ff.**, 273 f.
Charakteristik, direkt und indirekt 309 ff.
Charakteristisches in der Sprache 403 ff., **407 ff.**
Chargen 21, 283.
Chor, 19, 193 f., 277 f., **294 ff.**, 418 f., 426 ff., 454.
Chorisches 12, 193, f., 297, **426 ff.**
Commedia dell' arte 249.
Confidents s. Vertraute.

Dämonisches s. Irrationales.
Darbietung (Rede) 4, 266 ff., 327 ff.
Darstellungsbild 421 ff.
Dauer 221, f., 224 ff.
Demonstration s. Schaustellung.
Deus ex machina 352.
Deutsches Drama 57 ff., 61.

Digitized by Google

Dialekt 283, **412 ff.**
Dialektik 39.
Dialog s. Gespräch
Dichtigkeit (in Zeit und Raum) 222, 225, **227 f.**, 232 f.
Dithyrambus 14.
Doppeldrama 202, 279.
Doppelhelden 279.
Doppeltitel s. Barockdrama.
Drama, Begriff und Wesen (siehe auch Dramatisch und Bedeutung) 3 ff., **42 ff.**, Wurzeln 9 ff., Urformen 20 ff., innere Form **28 ff.**, 42 ff.; s. auch klassisches, romantisches, griechisches, germanisches, deutsches, englisches, romanisches, italienisches, französisches Drama.
Dramatisch 4, **28 ff.**, 44 ff., 47 ff.
Dramatoid 20, 22.
Drastisch 48, 137, 185.
Dromenon 18, 21.
Dunstkreis s. Atmosphäre.

Einakter 195.
Eingang s. Einsatz.
Einheit der Handlung 158 ff. Drei Einheiten 235 ff.
Einortspiel 229 f.
Einsatz (auch Eingang) 97 ff.
Einstellung, dramatische 28, 37 ff.
Element 127.
Enarratio s. Bericht.
Ende s. Katastrophe, Abschluß.
Englisches Drama (s. auch Shakespeare) 63.
Entwicklungsdrama 282.
Entwicklungshandlung 212.
Epik, Episches 3, 7, 14 f., 33, 45 ff., 54, 66, 128.
Erfülltheit 233 ff.
Erkennung (s. auch Umschlag) 151.
Erörterung 15, 337 f.
Erstreckung der Zeit 222 ff.
Erzählung (s. auch Epik) 15.
Es 259.
Ethos 241 ff.
Explosive Wirkungen 70 f.
Exposition (s. auch Einsatz) 97 f.
Expressionismus 56, 281, 320 f.

Fabel (s. auch Aisopos) 64, 113, ff.
Fäden 126, **180 ff.**
Fädengeflecht 183 ff.
Falsche Nachricht (s. auch Irrtum) 125, 145.
Fastnachtsspiel 22 ff.
Faustvers 437, 463 f.
Figuren (s. auch Schichtung) 5, 21, 34 f., 36, 41, 109 ff., **239 ff.**, Figurenzeichnung 309 ff.
Film 33.
Fluch 359 f.
Folgehandlung 212.
Form, innere 44.
Formrede 14, 327 ff.
Französisches Drama 173 f., 249, 303 f.
Füllmotive 131 ff.
Furcht s. Mitleid.
Frotzeln 14.

Gebärden 316 f., 377 f.
Gebet 358 ff.
Gegenhandlung, Gegenspiel 155, 157, **176 ff.**, **284 ff.**, abgestuft 179 f., 286 ff., geteilt 286 ff.
Gegenspieler s. Gegenhandlung.
Gemeinschaftsdrama 56 f.
Gemeinschaftsmotive 156.
Germanisches Drama 61, 76, 317 ff.
Geschichtliche Sprache 419.
Geschick s. Schicksal.
Geschobenes Drama 206 ff.
Gespräch (Dialog) 5, 13 ff., 248, 304, 329, **330 ff.**, 392 f.
Gesprächsmimen 404.
Gewebe 154 ff.
Gezogenes Drama 208 f.
Gleichnis s. Vergleichsbild.
Gliederung s. Handlung, auch Vorgang („Zusammenhänge").
Grammatisch-Lexikalisches 404 ff.
Griechische Verse s. Senar, Iambus.
Griechisches Drama 193 f., 199, 249 f., 307.
Größe 220.

Digitized by Google

Grundgegensätze 35, 38, 46, 49 f., 62, **66 ff.**, 136, 187 f.
Gruppenheld (Heldengruppe) 163, **274 ff.**
Gruppenszene 186.
Gruppierung der Figuren 288.
Gylprede 14.

Haken und Ösen 75, 125, 154.
Haltung, dramatische s. Einstellung.
Hamartia s. Schuld.
Hanswurst s. Kasperle.
Handlung (s. auch Vorgang) 5 f., 17 f., 35, 45 ff. Wesen 113 ff. Aufbau **125 ff.** Gewebe 154 ff., offen und verdeckt 159, 229, schlicht (einstämmig) 172, steigend und fallend 123 ff. Gliederung und Einheit 158 ff., 171 ff., **184 ff.** Typen 204 ff.
Hauptfigur s. Held.
Haupthandlung 171 f.
Hauptmotive 130 f.
Hauptszene 186 ff.
Held (s. auch Gruppenheld) 7, 50, 156, **251 ff.**
Hilarodie 16.
Hilfshandlung 175.
Hilfsmotive 129 (s. auch Nebenmotive).
‚Historien' 25, 196 f., 214.
Humor s. Komisches.
Hybris 272.

Iambus 455 ff.
‚Idealische Masken' s. Masken.
Idee 83 ff.
Idiomatische Sprache 403, **407 ff.**
Je ne sais quoi s. Irrationales
Ikten 435 f.
Illusion 41.
Impressionismus 56.
Innere Form s. Form; Handlung 65.
Individuelles 241, 263.
Inhaltliche Motive 125 ff.
Integration 33, 47, 243, **254 ff.**, 391.
Intention 166.
Interpretation 4.
Intrige 137 f., **175 ff.**, 285, 303.
Irrationales 123, **135 ff.**, 248, 313 f., 323, 373 f., 424 ff.
Irrtum (s. auch Falsch) 151 ff.
Italienisches Drama s. Goldoni, Gozzi.

Kamm und Gipfel 99 ff.
Kampfszene s. Streitgespräch.
Kasperle u. ähnl. 21, 431.
Katastrophe (s. auch Schluß) 33 f., 50, 101 ff.
„Kauende Sprache" **330 f.**, 340, 370, 397.
Kernmonolog 370 ff.
Kette 374 ff.
Kindersprache 416 f.
Klage s. Ausruf.
Klangformen 431 ff.
Klassisches Drama 60, 173, 303.
Knoten s. Konflikt.
Komisches, Komödie 150, 320.
Knittelvers 463 f.
Konflikt 31 f., 33, 49 f., 59 f., **66 ff.**, **167 ff.**
Konstitutiv s. Idee.
Kontrast **73 ff.**, 150 f.
Konzentration 37.
Kraftpunkte des Vorganges 96 ff.
Kultisches 12, 18.

Lautgebung 432 ff.
Lebensbreiten 257, 326 f.
Leidenschaft und Affekt 311 ff.
Leitmotive 92 f., 128.
Leitwerte 78.
Lesedrama 6.
Linie und Punkt s. Punkt.
Lüge 120, 135, **151 ff.**
Lustspiel s. Komisches.
Lyrik, Lyrisches 3, 16, 32 ff., 92, 304, **426 ff.**, 432 ff.

Madrigalvers 463 f.
Märchen 20, 129.
Malerisches 423.
Masse, Massenszenen 294 ff., **305 ff.**
Maske, Maskerade (auch sprachlich) 8, 117 f., 199, 240 f., 249, 420 f.

Digitized by Google

Maskierter Bericht 355.
Mauerschau 125, 134, 423.
Mehraktdrama 197 ff.
Melos (s. auch Lautgebung) 435.
Mensch, dramatisch 31 ff.
Metapher 392 f., 400.
Milieu s. Umgebung.
Mimus, Mimisches 4, 6 f., 14, 19, 155, 185, 315, 347, 407 ff., **412 ff.**
Mißverständnis 120, 146.
Mitleid und Furcht 74, 148.
Mittelalterliches Schauspiel 299.
Monodie 15.
Monodrama 17, 305.
Monolog (s. auch Kette) 17, **361 ff.**
Momente der Handlung (nach Freytag) 202 f.
Motive 121, **125 ff.**
Motivgruppe 125 ff.
Motivhierarchie 157, 161.
Mundart s. Dialekt.
Musikalischer Aufbau 110 f., 409.
Musikdrama s. Oper.
Mythos 18, 64, 92, **113 f.**, 160, 201.

Nachricht s. Bericht, Irrtum.
Naturalismus 56, 58, 200 f., 323 ff.
Nebenfiguren **280 ff.**, 412.
Nebenhandlung 172 ff.
Nebenmotive 131 ff.
Nexus s. Zusammenhänge.
No 27.

Objektivität 40.
Ösen s. Haken.
Offene Handlung, Form (s. a. Goethes Faust) 196 f., 404.
Oper 92 f., 199 f., 297, 299, 320 f., 347 f., 352 f., 401.
Orakelmotive 135.
Oratorium 249.
Ordnungsmotive 145 ff.
Organismus 28, 42, 75.
Outriertes 37, 40, 69, 136, 262, 461.

Paradoxie 383 f.
Passion s. Leidenschaft.
Person (s. auch Figur, Schichtung) 240 ff.
Persönliche Motive 156 ff.
Persönliche Sprache 410 ff.
Phantastisches Drama 59 f.
Polarität 38.
Polyphonie 332 f.
Pose 8, 11.
Problematisches 49 f., **66 ff.**, 168 ff., 250.
Pragmatischer Nexus s. Zusammenhänge.
Prosarhythmus 438 ff.
Punkt und Linie 42 ff.
Punkte, entscheidende (s. auch Wendepunkte) 119 f.
Pyramidenbau 123, 200, 203.

Qualszene 304, **348 ff.**
Querhandlung 172 ff.

Räsonneur 426.
Rahmenmotiv 131 ff.
Rahmenmonolog 365 ff.
Raum 229 ff.
Realer Nexus s. Zusammenhänge.
Realidealismus 88.
Realismus, poetischer 91 f.
Récit s. Bericht.
Rede, Redekunst, R.-Gestaltung 259. **327 ff.**, Innerer Aufbau 387 ff.
Redeformen 1, 9, 327 ff.
Redemotive 155.
Rede-(Redekampf-)Szene 186 ff.
Reflexion 303, 428 ff.
Register 410, 434, **442 ff.**
Reigen 299.
Revue 21.
Rhapsode 3.
Rhetorik (s. auch Rede) 407 ff.
Rhythmus (s. auch Prosarhythmus) 436 ff., gesteigerter 203 f., 319.
Richtungsmotive 140 ff.
Ringgruppe 290 ff.
Romanisches Drama 63, 76.
Romantisches Drama 263.
Ruhepunkte der Leidenschaft 36, 100, **176**, 193, 243, **247**, 313, 340.

Digitized by Google

Sachliche Sprache 410 ff.
Schaffnergespräche 129.
Schallformen 432.
Schauplatz 5.
Schauspiel, Schauspielerisches (s. auch Bühne) 41 f.
Schaustellung 21, 27, 134, **194 f.**, 249.
Schichtung 35, 77, **256 ff.**
Schicksal (Geschick, Verhängnis) 6 ff., 155, 322.
„Schläge" 99.
Schluß des Dramas s. Abschluß.
Schritte 93 ff.
Schuld 271 f.
Seelendrama 70, 137, 304.
Segen s. Ausruf.
Selbstgespräch s. Monolog.
Senar 455 ff.
Sentenz 428 ff.
Situation 66 ff., 118, **135 ff.**, 185 f., 264.
Spanisches Drama 303.
Spannung 3, 41 f., 48 f., 106, 122.
Spiel und Gegenspiel 9 ff., 20 ff. (Spiel im Spiel 133).
Spielplatz, Spielraum 5, **219 ff.**, 229 f.
Spielszene 186 ff., **344 ff.**
Sprache s. Rede.
Sprachgestaltung, dramatische 379 ff.
Sprachlinie 381 f.
Stationen 196.
Stauung 42.
Sterngruppe 291 ff.
Stichrede (Stichomythie) 393 f., 398 ff., 430.
Stilisierung der Rede **384 ff.**, 395 ff.
Stimmung, Stimmungsablauf 104 ff.
Stimmungsmotive 149 ff.
Streitgespräch 15, 184 ff., **342 ff.**
Strophenbildung 298 f., 453.
Stufen s. Schritte.
Sturm und Drang 317 ff.
Substitution 79.
Szene, Szenisches 10, 19, 125, **184 ff.**, 342 ff.
Szenengruppe 186, 188 ff.

Täuschung s. Irrtum.
Technik 43, 123 ff., 202 f., 309 ff.
Tetralogie s. Trilogie.
Theaterstück 25 ff.
Theatralisches s. Bühne.
Thema d. Dramas 51 f.
Tiefe d. Raumes 232 ff.
Tonführung s. Register.
Tragisch, Tragödie 31, 36, 39, 149, 170 f.
Trilogie 201.
Trimeter s. Senar.
Trochäus 462 f.,
Typen s. Handlung, Figurenzeichnung.
Typisches Zubehör 83.

Übergreifendes (s. auch Irrationales) **156.**
Überraschung 41 f, 123.
Übertreibung s. Outriertes.
Umgebung s. Umwelt.
Umschlag 15, 33, 36, 46, 51, 73 f., 100, 148 f., **151**, 261, 268.
„Umstand" 13.
Unterredung 335 ff.
Umwelt 5, **321 ff.**
Urform des Dramas 20 ff.
Urgegensätze s. Grundgegensätze.
Unaussprechliches s. Irrationales.

Verdeckte Handlung s. Handlung.
Vergleichsbild 421 ff., 433.
Verhängnis s. Schicksal.
Verhaltungsmotive 157 f.
Vers im Drama 436 ff., **450 ff.**
Vertraute 303, 426.
Vielortbühne 229 f.
Vokalgebung 434 ff.
Volkserzähler 3.
Volkssprache 419.
Volksszenen 275, **305 ff.**
Vor- und Nachdeutung 134.
Vorfabel 97 f.
Vorgang 4 f., 33, **45 ff.**, **63 ff.**

Wanderbühne 89.
Wandlungsmotive 147 ff.

Digitized by Google

Wechsel der Hauptperson 162.
Weissagung s. Orakel.
Wendepunkte, Wendungen 70, 98 ff., 119.
Werte 1 ff., 28, 78.
Wirkung 41 ff.
Wunderbares (s. auch Irrationales) 121, 136 f., 148.
Wurzeln des Dramas 9.
Zauber s. Wunderbares.
Zeit und Raum 219 ff.
Zielhandlung 211.
Zubehör s. Typisches.
Züge 127 ff.
Zufälliges 116 ff., 155, 165.
Zusammenhänge 74 ff., idealer Z. 83 ff., realer Z. 86 ff., pragmatischer Z. 83 ff.
Zweistimmigkeit 333 f.

Digitized by Google